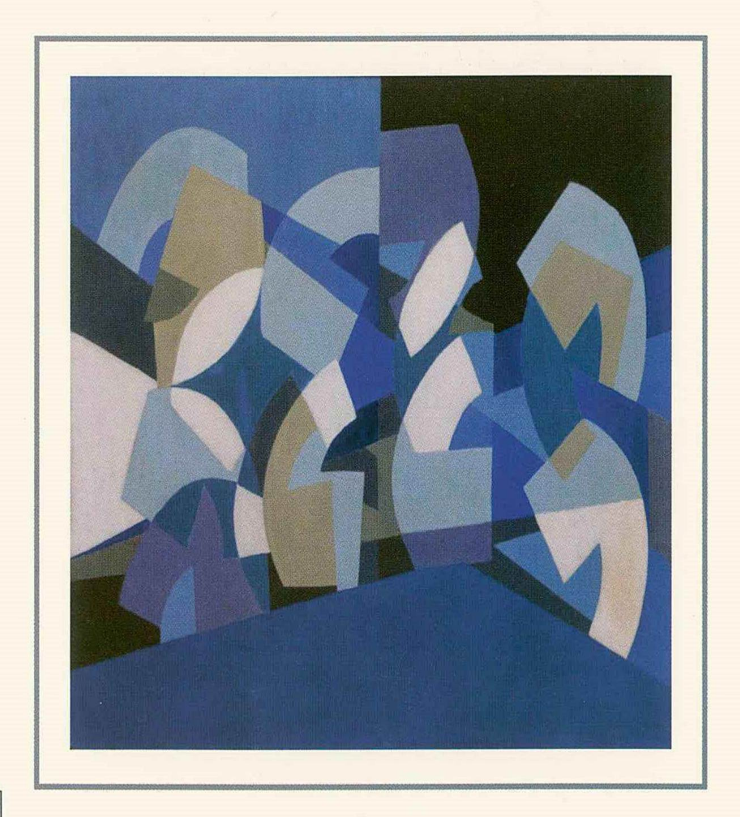
د. عبد العزيز لحويدق

نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية

من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون







الدكتور عبد العزيز لحويدق
a.lahouidak@hotmail.com

باحث مغربي في مجال البلاغة وتحليل الخطاب.

نشر دراسات وبحوث في مجموعة من المجلات العلمية المحكمة.

من مؤلفاته :

- **من أجل تجديد الدرس الأدبي بالتعليم العتيق:** مؤلف جماعي، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربية.
- **الأسس النظرية لبناء شبكة قرائية للنصوص الحجاجية**،ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته: دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، منشورات عالم الكتب الحديث، ج 3 الأردن.
- **مقاربة حجاجية لمناظرة أبي حنيفة مع الملحدين:** ضمن الحجاج مفهومه ومجالاته: دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة، منشورات عالم الكتب الحديث ج 4 الأردن.
- **التأصيل النقدي والبلاغة في أبحاث الدكتور عباس ارحيلة:** المطبعة الوطنية، مراكش 2013.

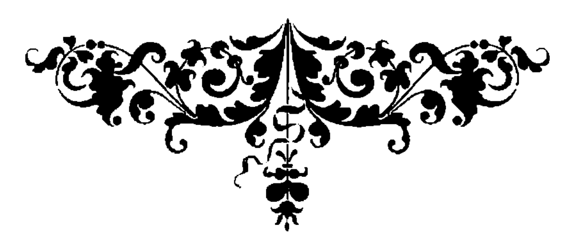
❖ أصل هذا العمل بحث لنيل الدكتوراة نوقش بتاريخ 2003/10/08 بكلية الآداب القاضي عياض بمراكش، المملكة المغربية. وناقشتها لجنة علمية مكونة من الأساتذة :عباس أرحيلة، محمد أيت الفران، لحسن بوتبيا، علي المتقي.


نظريات الاستعارة
في البلاغة الغربية
من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون





نظريات الاستعارة
في البلاغة الغربية
من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون



د. عبد العزيز لحويدق



نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية: من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون

تأليف: عبد العزيز لحويدق

الطبعة الأولى 2015م 1436هـ



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع

www.darkonoz.com

عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري

هاتف 877 4655 فاكس 875 4655 6 00962

خلوي 494 5525 79 00962

E-mail: info@darkonoz.com dar_konoz@yahoo.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني: محمد أيوب mohayyoub@gmail.com

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: 1789/ 4/ 2014

ردمك: ISBN: 978 9957 74 353 6

تقديم:

لقد حظيت الاستعارة في العهود الأخيرة باهتمام بالغ الدلالة من لدن الباحثين من مختلف الجهات ، حيث أصبح التصنيف فيها يشغل حيزا كبيرا من رفوف المكتبات العالمية . ومن ثم لم يعد بمقدور الفرد الواحد الإلمام بكل ما قيل عنها ، وتتبع الدراسات التي أنجزت حولها بكل بدقة .(١) وهذا ليس غريبا ، ذلك أن الاستعارة لم تعد حكرا على مجالي الأدب والبلاغة بل أصبحت موضوع اهتمام علماء النفس ، وعلماء الاجتماع ، والأنتربولوجيين ، والمناطقة ، والسينمائيين ، والتشكيليين ، ومؤرخي الفلسفة والعلوم الدقيقة . ولعل ذلك يرجع إلى كون الاستعارة تعد جزءا من البنية التصورية للإنسان ، إذ من خلالها يدرك الفرد العالم ، ويتفاعل معه . إنه يحيا بها على حد تعبير لايكوف وجونسون .(٢)

---

(١) إن بيبليوغرافيا الاستعارة التي أنجزها «وارين أ . شيبل Warren A. Shibles سنة ١٩٧١ (Métaphore. An (annotated bibliography and history, the language) تتضمن ثلاثة آلاف عنوان تقريبا . كما أن الإصدارات حول الاستعارة ابتداء من سنة ١٩٧٠ إلى سنة ١٩٨٥ شكلت كتابا يتكون من ٤٧٧ صفحة .

Jean pierre Van Noppen, Metaphor I, Amsterdam Philadelphia, john Benjamains, 1985

أما الإصدارات التي جاءت ما بين ١٩٨٥ و١٩٩٠ (Métaphore II, 1991) فقد ضمها كتاب يتكون من ٣٤٢ صفحة .

(٢) جورج لايكوف ومارك جونسون : الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، ط ١ (البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٦) .

كما أن الاحتفاء بالاستعارة في العصر الحديث ناتج عن تجاوز النظرة السلبية للبلاغة ، التي عبرت عنها الرومانسية على لسان شاعرها فيكتورهيكو Victor Hugo الذي قال : «حربا على البلاغة سلاما على النحو»[١]

وقال أيضا : «أعلنت الكلمات متساويةً ، حرةً كبرى»[٢]

والرغبة في مساءلة الأدب من الداخل ، ووفق إجراءات لصيقة بجوهرالأدب وخصيصته ، وبعيدة عن المناهج الخارجية ، التي تغرق النص في معلومات تاريخية ، وسياسية واجتماعية ، ونفسية . وبناء على ذلك ، ظهرت مقاربات لسانية للاستعارة شملت خصائصها التركيبية والدلالية والتداولية . وتشكلت نظريات لتحليل الاستعارة هي : النظرية الاستبدالية والنظرية التفاعلية ، والنظرية التداولية والحجاجية والمعرفية ، وهي نظريات تكشف أن الاستعارة حمالة أوجه ، ولها صلة وثيقة بوجود الإنسان وكينونته من خلال سؤال المعنى المنفلت باستمرار ، والذي يتطلب متابعة دقيقة في ضوء مقاربات متنوعة ومتكاملة تقتفي آثاره المتجذرة في التفكير الإنساني ، والمتجلية في الأساليب اللغوية والكلام العادي في الأسواق ومختلف الأدلة السيميائية .

ويعد هذا الكتاب في فصوله العشرة رحلة معرفية تروم استكشاف أنماط تدبر المعنى الاستعاري والنظر فيه انطلاقا من مرايا متكاملة أو متعارضة ، تؤكد مشروعية البحث في موضوع الاستعارة في دراسات بعض الباحثين الغربيين وذلك قصد الوعي بطابعه الإشكالي الذي لا يتقوقع ضمن دائرة معرفية ضيقة ، ولا يتجلى في الدال اللساني فقط ، وإنما يتجلى في مختلف العلامات السيميائية .

---

(1) V. Hugo: "Réponse à un acte d'accusation" in les contemplations, paris coll. Le livre, p. 24

(2) Ibid, p. 23.

الفصل الأول:

مفهوم الاستعارة عند أرسطو بين «الخطابة» و«فن الشعر»

تمهيـــد

١ . بنية الاستعارة

٢ . مبادئ تصنيف الاستعارة عند أرسطو

٣ . الفرق بين التشبيه والاستعارة

٤ . وظيفتا الاستعارة عند أرسطو

٤ . ١ وظيفة الاستعارة البلاغية

٤ . ١ . ١ موقع الأسلوب في الخطاب البلاغي

٤ . ١ . ٢ الطابع المميز للاستعارة في الخطابة : الوضوح والاعتدال

٤ . ١ . ٣ الاستعارة ولذة التعلم

٤ . ١ . ٤ البعد التصويري للاستعارة

٤ . ٢ الوظيفة الشعرية للاستعارة

٥ . خلاصات ونتائج

مفهوم الاستعارة عند أرسطو بين «الخطابة» و«فن الشعر»

تمهيد:

يعد أرسطو[1] أول من حدد الاستعارة في التفكير البلاغي الغربي من خلال كتابيه «فن الشعر» و«الخطابة» ؛ وقد استمر تأثيره في الفكر البلاغي الغربي زمنا طويلا ، وبخاصة في الدراسات التي اتخذت الاسم والكلمة المفردة أساسا للاستعارة .

ويلاحظ أن مقاربة أرسطو للاستعارة ، تتوزع بين مجالين مختلفين من حيث الأهداف هما :

- البلاغة التي موضوعها الخطابة بجميع أنواعها ، والتي تهدف إلى الإقناع ؛
- وفن الشعر ، الذي يهدف إلى محاكاة الأفعال الإنسانية النبيلة في الشعر التراجيدي .

وقد شمل كتاب «الخطابة» لأرسطو حقولا ثلاثة هي :

١ . نظرية الحجاج : بوصفها محورا رئيسا يشغل ثلثي الكتاب ويربط ، في الآن نفسه ، البلاغة بالمنطق البرهاني والفلسفة ؛

---

(١) فيلسوف إغريقي (٣٢٢ ق . م- ٣٨٤ ق . م) ولد - أرسطو مؤلف كتابي - «فن الشعر» و«الخطابة» سنة ٣٨٤ ق . م تلقى تعليمه بأكاديمية أثينا على يد معلمه الأول أفلاطون ، تميز منهجه في البحث بالاستقلال الفكري والاتجاه نحو التجريب والواقع الملموس . وقد مات سنة (٣٢٢ ق .م) وقد ترك مؤلفات كثيرة تتوزع بين المنطق والميتافيزيقا ، والفلسفة الطبيعية ، والأخلاق ، والفن .

٢ . ونظرية العبارة ؛

٣ . ونظرية تركيب الخطاب .

إلا أن ما تقدمه لنا المؤلفات البلاغية المتأخرة -حسب جيرار جينيت- مجرد «بلاغة مختزلة» «Rhétorique restreinte»(١) تقتصر على نظرية العبارة أو على نظرية المجاز . فاختزال البلاغة إلى أحد أجزائها ، كان أحد أسباب موتها وانحطاطها ، لأنه أفقدها نظرية الحجاج التي تربطها بالفلسفة ؛ ومن ثم أصبحت مادة باطلة وتافهة ، تعنى بتصنيف المحسنات البلاغية فقط . ومع ذلك ، فإن البلاغة الإغريقية ، لم تشمل مجالات الخطاب كلها ، إذ تركت مجال الشعرية خارجا عن إطارها ، وهو الأمر الذي أسفر عن كتابين لأرسطو هما : «الخطابة» و«فن الشعر» .

إلا أن ما ينبغي تسجيله بالنسبة إلى موضوعنا هو انتماء الاستعارة إلى المجالين معا ، بوصفهما شكلين من أشكال الخطاب ، ووظيفتين متباينتين من وظائفه . فالبلاغة كما يقول السيسيليون Siciliens «خادمة الإقناع» ، وتستخدم الكلام للتأثير في الشعب أمام المحكمة ، وفي التجمعات العامة . إنها سلاح يوظَف لإحراز الانتصار في المواجهات والصراعات ، التي يحسم الخطاب فيها ويقرر مصيرها . فهي ، إذن ، مرتبطة بأوثق الصلات بالخطابة التي قال عنها نيتشه Nietzche إنها «جمهورية» . أما فن الشعر ، فيهتم بالمحاكاة وصناعة الأشعار الملحمية والتراجيدية ، ويهدف إلى إحداث التطهير .

وبناء على ذلك ، يمكن النظر إلى الخطابة والشعر باعتبارهما شكلين متميزين من الخطاب تتنزل الاستعارة داخل استراتيجيتهما الإقناعية والتخييلية . إلا أن هذا لا يمنع من تقرير حقيقة أولية هي : أن بنية الاستعارة في الخطابين معا واحدة ؛ وأن الاختلاف الجوهري بين الشعر والخطابة يكمن في وظيفة الاستعارة في كل منهما ، إذ هناك وظيفتان هما :

---

(1) Gerard Genette "Rhétorique Restreinte" communication, 16, Paris, Ed. Seuil 1970 .

- وظيفة بلاغية تسعى إلى الإقناع ؛
- ووظيفة شعرية تسعى إلى التطهير بواسطة أحداث تثير الشفقة والخوف .

وهكذا يبرز التباين الحاصل بين العالم السياسي للخطابة ، والعالم الشعري للتراجيديا الذي يترجم اختلافا عميقا بينهما في المقاصد والغايات . فالشعر لا يسعى إلى إقامة الحجة والدليل وتحقيق الإقناع . إن هدفه المحاكاة ، وصياغة تمثيل أصيل للأفعال الإنسانية ، وقول الحقيقة عن طريق الخيال والحكاية والخرافة المأساوية . بينما البلاغة هدفها الإقناع والبحث عن الدليل والحجة . ولذلك نجد التعارض صارخا بين ثلاثية العالم الشعري : الشعر ، والمحاكاة ، والتطهير ، وثلاثية العالم البلاغي : البلاغة ، والحجة ، والإقناع .

ومادام الأمر كذلك ، فإنه يجب مقاربة الاستعارة عند أرسطو بوصفها بنية واحدة في كلا الكتابين ، تؤدي وظيفتين مختلفتين : وظيفة بلاغية ، ووظيفة شعرية .

١ - بنية الاستعارة :

لقد ربط أرسطو مصير الاستعارة بالاسم تحديدا ، الذي ينقسم من حيث البناء إلى[1] :

- كلمة شائعة ، وهي ما يستعمله الناس في بلد معين ؛
- وكلمة أجنبية ، وهي ما يستعمله أهل بلد آخر ؛
- وكلمة مجازية ، وهي إعطاء اسم يدل على شيء آخر ، وذلك عن طريق التحويل ؛
- وكلمة زخرفية ، لم يقدم لها أرسطو أي تعريف ؛

---

(١) أرسطو : - فن الشعر ، قام بالترجمة العربية وتقديمها والتعليق عليها ، د . إبراهيم حمادة ، ط ١ (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩ م) ص ١٨٥-١٨٨ .

- وكلمة مبتدعة لم تكن مستعملة بين الناس من قبل ، وإنما يقدمها الشاعر نفسه ؛
- وكلمة مطولة ، وهي التي تستخدم -على غير العادة- حرفا صائتا ، أو يقحم فيها مقطع ؛
- وكلمة منقوصة ، وهي التي اقتطع جزء منها ؛
- وكلمة معدلة ، وهي التي يترك فيها جزء كما هو عليه ، بينما يعدل الشاعر ، أو يغير جزءا آخر فيها .

فالاسم المجازي ، إذن ، هو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر ، وذلك عن طريق التحويل : إما من جنس إلى نوع ، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع ، أو عن طريق القياس :

أ - من الجنس إلى النوع : مثل قولنا «هنا تقف سفينتي» فالإرساء في الميناء هو ضرب معين من الشيء ، وهو الوقوف .

ب - من النوع إلى الجنس : كأن يقال : «لا ريب أن أودسيوس قد قام بفعل عشرة آلاف عمل نبيل» فإن «عشرة آلاف» جنس من عدد ضخم ، وقد استعمل هنا ليدل على عدد ضخم ، بوجه عام .

ج - من النوع إلى النوع : مثل قولنا : «فليستل حياته بسيف من البرنز» و«ليقطعه بالسيف البرنزي الصارم» فهنا استعملت الكلمتان «يستل» و«يقطع» متبادلتين ، وكل منهما نوع لمعنى الانتزاع .

د - تحويل المعنى عن طريق القياس : وذلك عندما تكون أربعة حدود ، بينهما ترابط : علاقة الحد الثاني (ب) بالأول (أ) كعلاقة الرابع (د) بالثالث (ج) ، فإنه يمكننا أن نستعمل الرابع (د) . وفي بعض الأحيان ، يضيفون إلى المجاز صفة ذات ارتباط بالكلمة المحذوفة التي نقل عنها هذا المجاز . وعلى هذا ، فإن الكأس (ب) لها علاقة بديونيسوس (أ) كعلاقة الدرع (د) بأريس (ج) . ومن ثمة ، فإن الدرع ، يمكن أن يطلق عليها مجازيا «كأس أريس» (ب+ج) ، وتسمى الكأس «درع ديونيسوس» (د + أ) .

ولنضرب مثالا آخر : العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) هي كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (ج) ، وعلى هذا ، يمكن أن تسمى العشية (ب) شيخوخة النهار (د+أ) ، وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب+ج) ، أو كما قال أمبدوكليس : «مغرب الحياة» . وقد يحدث في بعض الحالات ، ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس ، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو . فمثلا «نثر الحب» يسمى اصطلاحا «البذرة» ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص ، وهذه العملية غير المسماة (ب) ، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ) ، تماما كنفس علاقة البذر (د) بالحب (ج) ، ومن ثم ، جاء تعبير الشاعر عن الشمس «تبذر نورا ربانيا» (د+أ) .

وهنا -أيضا- طريقة أخرى ، يمكن أن يستخدم فيها مثل هذا النوع من المجاز ، وهي عندما نسمي شيئا باسم شيء آخر نسقط عن هذا الشيء صفة من صفاته التي تميزه . ومثال ذلك : بدلا أن نقول عن الدرع «كأس آريس» كما هو الحال في المثال السابق ، نقول : «كأس بلا خمر»(١) .

يمكن أن نستنتج من هذا التعريف الأرسطي للاستعارة الخلاصات الآتية :

أ) إن الاستعارة تقتصر على الاسم فقط ، ولا تتعدى الجملة والخطاب . وقد تحكم هذا التصور في تاريخ البلاغة الغربية لقرون عديدة ، وهيأ لهوس الانشغال بتصنيف المحسنات البلاغية وترتيبها ، وهو ما أدى إلى موت البلاغة وانحطاطها .

ب) حُددت الاستعارة بمفاهيم تدل على الحركة في المكان ، أي أن الاستعارة تقوم على نقل كلمة من مكانها الأصلي إلى مكان آخر غريب عنها . وهكذا أصبح مفهوم الاستعارة يدل على جنس صور التغيير بصفة عامة ، وبغض النظر عن نوع العلاقة التي ينبني عليها النقل .

وهذا ما أكدته H. Conrad بقولها : «إن لفظ الاستعارة الأرسطي يشير إلى

---

(١) أرسطو ، «- فن الشعر» : ١٨٦-١٨٧ (ترجمة إبراهيم حمادة) .

كل أشكال النقل، وليس تلك القائمة على الشبه فقط».[1] فضلا عن أن محققي كتاب أرسطو «فن الشعر»، Roc et Lallot قصرا مفهوم الاستعارة عند أرسطو على النوع الرابع الذي يقوم على القياس والتناسب.[2] ومن ثم لا غرابة أن نجد بعض المترجمين العرب المحدثين يترجمون الاستعارة الأرسطية بالمجاز،[3] أما من قابلها بالاستعارة العربية القائمة على التشبيه من أمثال شكري محمد عياد حيث قال: «فكل اسم، فإما أصيل أو استعارة، أو موضوع، أو مقصور، أو مغير (. . .) والاستعارة هي نقل اسم أو شيء لشيء آخر»،[4] فقد تعرض للانتقاد من قبل كمال أبو ديب، إذ قال: «أخطأ تراجمة أرسطو العرب، عندما ترجموا «الميتافورة» الأرسطية بالاستعارة، إذ يمكن ترجمتها كنوع من المجاز يتضمن العلاقات: نوع-جنس-نوع، والمماثلة، وهذه لا تمثل -كما أوضحنا- سوى جزء من مجاز الجرجاني الذي يتضمن عددا من أنواع النقل تقوم على المجاورة أكثر

(1) H. Conrad, Etude sur la Métaphore, Mauris Lavergne, paris, 1934, P. 9.

(2) Aristote, la poétique, texte, traduction, notes par, Roselyne Dupont Roc et Jean lallot, collection poétique aux éditions de seuil 1980 pp 344-348 .

(٣) نشير هنا إلى ترجمة (إبراهيم حمادة) ص ١٨٦ وترجمة (عبد الرحمن بدوي) ص ٥٨ .

يقول عبد الرحمن بدوي «و المجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر. والنقل يتم إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو حسب التمثيل» ص ٥٨ . ويقول أيضا ابراهيم حمادة: «أما الاسم المجازي، فهو إعطاء اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، وذلك عن طريق التحويل إما من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو عن طريق القياس» ص ١٨٦ .

(٤) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد، ط ١٩٦٧ (القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر)، ص ١١٧ .

من نوع-جنس-نوع ، إضافة إلى نوع آخر من الاستعارة لا يقوم على النقل ألبتة» .(١)

وقد أشار جاك ديريدا (٢) إلى هذا الاستعمال الواسع لمفهوم الاستعارة عند أرسطو ، الذي تعرض ، في نظره ، إما للانتقاد بحسب إدراجه لنوع المجاز المرسل ضمن تعريف الاستعارة ، ونُعت بعدم الدقة في التحديد . وإما للتبرير ، ذلك أن أرسطو تكلم بصفة عامة ، وكتب في زمن لم تبلغ فيه المحسنات درجة من التميز والوضوح تسمح بمنح كل واحدة منها الاسم الخاص بها ، وفي هذا يقول Dacier : «اتهم بعض القدماء أرسطو بإدراجه تحت اسم الاستعارة النوعين الأولين اللذين ليسا في الحقيقة إلا مجازين مرسلين ؛ لكن أرسطو تحدث ، بصفة عامة ، وكتب في مرحلة لم تتوضح فيها المحسنات بعد ، حتى يتم تمييزها ، وإعطاؤها الاسم الذي يفسر طبيعتها بشكل جيد» .(٣)

وقال H. Blair أيضا : «استعمل أرسطو الاستعارة ، بالمعنى الواسع ، الذي يشمل جميع أنواع الدلالة المجازية ، كما نعبر عن الجزء بالكل ، أو عن الكل بالجزء ، أو عن النوع بالجنس ، أو عن الجنس بالنوع . ومع ذلك ، سيكون من المجحف وصف هذا الكاتب الدقيق والحاذق بعدم الدقة . وبخاصة أنه

---

(1) Abu Deeb. K. Aljurjani s theory of poetic Imagery, printed in England by Biddles LDS, Guild Forde, Surrey, London 1979, note 197 p. 217.

نقلا عن أحمد إيزيت : المجاز والاستعارة ، دراسة للمصطلح البلاغي إلى غاية القرن الهجري الخامس رسالة مرقونة لنيل دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها تحت إشراف د . محمد أيت الفران جامعة القاضي عياض كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مراكش ١٩٩٨-١٩٩٩) ص ٢٢٨ .

(2) Jaques DERRIDA, la mythologie blanche, in Marge de la philosophie, collection "critique" Edition de Minuit, Paris, 1972, pp. 275, 276 note 23.

(3) Ibid, note 23 p 276.

لم تعرف في زمنه تلك التقسيمات الكثيرة ، وتلك الأسماء المتنوعة للمجازات ، التي هي من اختراع بعض المؤلفين الأكثر حداثة» .[١]

إن مفهوم الاستعارة عند أرسطو ، يدل على جنس التغيير بمختلف علاقاته ، ولا يطعن ذلك في تعريفه لها ، لأنه لم يكن هدفه التصنيف والترتيب ، ووضع أسماء خاصة لأنواع المجاز المختلفة . ومع ذلك ، فأرسطو حسب جاك دريدا-[٢] يولي أهمية قصوى للاستعارة القائمة على المشابهة ، إذ يقول : «إن الأقوال الأنيقة تؤخذ من المجاز المتناسب ، ومن التعبيرات التي تجعل الأشياء تمثل أمام العيون» .[٣] ويقول أيضا : «وأشد أنواع المجاز اجتذابا -وعددها أربعة- هي تلك القائمة على التناسب ، مثل ذلك ما قاله «بركليس» عن الشباب الذين هلكوا أثناء الحرب ، إنهم اختفوا من الدولة كما لو كانت السنة قد فقدت ربيعها» .[٤] ويقول كذلك : «إن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرة قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة» .[٥]

ج . ومما يلاحظ أيضا ، على تعريف أرسطو للاستعارة لغته المجازية ، التي تنتمي إلى مجال الحركة والانتقال من فضاء إلى فضاء ، وهو ما دفع بعض الباحثين الغربيين[٦] إلى القول بعدم القدرة على ضبط الاستعارة

---

(1) Jaques DERRIDA, la mythologie blanche, p 276.

(2) Ibid, p 289.

(٣) أرسطو ، «فن الخطابة» ٢٢٤ (ترجمة عبد الرحمن بدوي) .

(٤) نفسه : ٢٢١ .

(٥) فن الشعر : ١٩٢ - ١٩٣ (ترجمة إبراهيم حمادة) .

(6) Paul Ricoeur, la Métaphore vive, p 25 et jacques Derrida, la Mythologie blanche, et Claude Normand, Métaphore et concept, Edition complexes presses universitaires de France, 1976.

والمحسنات ، بصفة عامة ، بواسطة التصنيف والترتيب من جهة ، وبعدم قدرة الفلسفة على طرد المجاز والاستعارة من لغة خطابها ، والاقتصار على المفاهيم المجردة فقط . فالفكر الإنساني ، بهذا المعنى ، أساسه استعاري ، ومن ثم لا يوجد مجال يكون فيه المجاز والاستعارة فضلة ، ومظهرا خارجيا لمعان جاهزة من قبل .

د . الاستعارة انزياح عن معان مألوفة : يعتبر أرسطو الاستعارة انزياحا عن «الكلمة الشائعة» أو «العادية» التي يستعملها كل الناس في بلد معين» .[1] إلا أن ما يميز الاستعارة عن بقية أنواع الانزياح الأخرى هو اقترانها بمفهوم النقل ، الذي ينم عن أن المعنى الاستعاري يأتي من مجال حقيقي أصلي إلى مجال آخر مجازي غير حقيقي .

وقد انطلق البلاغيون الغربيون مما عبر عنه أرسطو» بالكلمات الدارجة العادية ، ووسائل التعبير الشائعة»[2] والكلمات الجارية والمبتذلة والمألوفة لنحت مصطلح المعنى الحقيقي Sens propre المقابل للمعنى المجازي Sens figuré الذي سيتخذه أصحاب نظرية الانزياح معيارا لقياس أصالة الصورة الشعرية وجدتها .

هـ . تقوم الاستعارة على فكرة الاستبدال : نفهم من أغلب الأمثلة التي ساقها أرسطو لشرح معنى الاستعارة ، أن الاستعارة تستبدل معنى جديدا بمعنى آخر حقيقي موجود . وهكذا استعملت لفظة «الوقوف» بدل لفظة الإرساء في المثال الخاص بالنوع الأول من الاستعارة ، واستعملت لفظة «آلاف» بدل «عدد ضخم» في المثال الخاص بالنوع الثاني . واستعملت الكلمتان «يستل» و«يقطع» متبادلتين ، وكلتاهما نوع لمعنى الانتزاع في المثال الخاص بالنوع الثالث من الاستعارة . ويقال الشيء نفسه بالنسبة للاستعارة القائمة

---

(١) أرسطو : - فن الشعر : ١٨٥ (ترجمة إبراهيم حمادة) .

(٢) نفسه : ١٨٥ .

على القياس ، ذلك أن العشية (ب) بالنسبة للنهار (أ) هي كالشيخوخة (د) بالنسبة للحياة أو العمر (ج) . وعلى هذا يمكن أن تسمى العشية (ب) بشيخوخة النهار (د+أ) . وتسمى الشيخوخة (د) عشية الحياة (ب+ج) . أو كما قال أمبدوكليس «مغرب الحياة» .

ويمكن التعبير عن هذه النسبة بالصيغة الرياضية الآتية : د أ = ب ج .

إن هذه الأمثلة تنسجم مع أحد أسس النظرية الاستبدالية للاستعارة التي مفادها ، أن الاستعارة تستبدل لفظة مجازية بلفظة حقيقية موجودة في اللغة . إلا أن أرسطو ينبه إلى وجود أمثلة استثنائية للاستعارة لا تحل فيها الكلمة المجازية محل كلمة حقيقية موجودة في اللغة ، حيث قال : «و قد يحدث في بعض الحالات ألا يوجد اسم لبعض اصطلاحات القياس ، وعندئذ يمكن استعمال المجاز كما هو . فمثلا «نثر الحب» يسمى اصطلاحا «البذرة» ، ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص ، وهذه العملية غير المسماة (ب) ، لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس (أ) ، تماما كنفس علاقة البذر (د) بالحب (ج) ، ومن ثم ، جاء تعبير الشاعر عن الشمس «تبذر نورا ربانيا» .[1]

فالاستعارة في هذا المثال ، تقوم بملء فراغ دلالي من جهة ، وتقوم بعقد علاقة المشابهة بين العلاقات والنسب من جهة أخرى على الرغم من غياب أحد عناصر المشابهة .

وبناء على ذلك ، نستنتج أن الاستعارة عند أرسطو لا تقوم على الاستبدال في جميع الأحوال ، إذ تقوم في بعض الحالات بإغناء اللغة وسد الفراغ الذي يحدثه غياب اللفظة الخاصة . وهكذا تسمح الاستعارة ، حسب ميشال لوغرين ، «في حالات عدة بإعطاء اسم للوقائع التي لا تزودها اللغة بلفظة خاصة» .[2]

---

(١) أرسطو ، - فن الشعر ، ص ١٨٧ .

(٢) ميشال لوغورين ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ترجمة حلاج صليبا . ط ١ (بيروت ، باريس ، منشورات عويدات ١٩٨٨م) ص ١٣٨-١٣٩ .

فالاستعارة في هذه الحالة اضطرارية ، ولا يملك مستعملها حرية الاختيار ، ولا يستطيع تفسيرها بعبارة حرفية . ولهذا لا يجب –حسب فونتانييه– «أن ننظر إلى هذه الاستعارة بوصفها محسنا حقيقيا une vraie figure ، لأننا لا نملك في اللغة كلمات أخرى للتعبير عن الفكرة نفسها»(١) وهو الشيء الذي يخرق مبدأ الحرية الملازم للاستعمال المجازي الأصيل .

كما أن هناك نوعا آخر من أنواع استعارة القياس ، يتم فيه إسقاط الصفة الجوهرية للمستعار منه ، إذ بدلا من أن نقول عن الدرع «كأس آريس» نقول «كأس بلا خمر»(٢) مما يفتح أمام القارئ سيرورة تأويلية استعارية لا ينتهي بها الأمر إلى اسم حقيقي . إننا هنا –حسب جاك دريدا أمام استعارية الاستعارة» .(٣)

كما أن ألبير هنري Albert Henry لم يوافق أرسطو على هذا التخريج ولم ير في المثال السابق أية استعارة ، إذ يقول : «ليست هناك استعارة : إن الأمر يتعلق بظاهرة ثانية» ، وأن عبارة : «بلا خمر» ، «ذات طبيعة عقلانية خالصة وتساعد المستمع ، بكل بساطة ، على فك اللغز» .(٤)

يبدو مما سبق أن الاستعارة عند أرسطو تنبني على مجموعة من المسلمات هي :

- إن الاستعارة تقوم على فكرة النقل والإعارة والأخذ ؛
- إنها انزياح عن الاستعمال الشائع والعادي والمألوف والمبتذل ؛
- إنها نتاج استبدال كلمة مجازية بكلمة حقيقية موجودة في اللغة أو غير موجودة يرجع إليها القارئ في تأويله للعبارة الاستعارية ، وهو ما أدى إلى

---

(1) Fontanier, le figures du discours, p 63 .

(٢) أرسطو ، – فن الشعر : ١٨٧ (إبراهيم حمادة) .

(3) Jacques DERRIDA , la Mythologie blanche, pp. 290, 291.

(4) Albert Henry, Métonymie et Métaphore, paris, éditions Klink Sieck 1971, p. 70.

إفراغ الاستعارة من كل قيمة معرفية ، ومن ثم اقتصرت وظيفتها على الوظيفة التزيينية والزخرفية من لدن البلاغيين الكلاسيين الغربيين ، مادامت مجرد عملية استبدال لا تقدم أية معرفة جديدة ، ويمكن تفسيرها بتعبير حقيقي غائب يعادل دلالتها وينوب عنها .

- إن عملية المشابهة التي تقوم بدور إيجابي في نفي المنافرة الدلالية عن الاستعارة ، لا تتعطل وظيفتها بسقوط أحد أطراف عملية القياس كما هو الحال في المثال الذي عبر فيه الشاعر عن انتشار ضوء الشمس بقوله : «تبذر نورا ربانيا» .
- إن هناك نوعا من الاستعارات لا تخضع لثنائيات الحقيقة والمجاز ، ذلك أن جميع عناصرها استعملت استعمالا مجازيا ، وتربط بينها علاقات مجازية ، ترغم القارئ أو المؤول على خوض غمار سيرورة تأويلية لا متناهية ، كما هو الشأن بالنسبة للمثال الآتي : «كأس بلا خمر» .(١)

٢ ـ مبادئ تصنيف الاستعارة عند أرسطو :

لقد تضمن الشطر الثاني من تعريف أرسطو تصنيفا لأنواع الاستعارة أساسه مفهوم النقل الذي يسهل عملية الانتقال بالأجناس والأنواع أو العلاقات . لذلك فالاستعارة هي تحويل من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع أو عن طريق القياس» .(٢)

ومادام الأمر كذلك ، فهي تقوم بخرق هذا النظام ، وهذه الشبكة من العلاقات المبنية بشكل منطقي بواسطة منح الجنس اسم النوع أو العكس ، أو إعطاء الاسم الرابع للاسم الثاني بواسطة علاقة التناسب . والاستعارة بوصفها خرقا مقوليا ، وخلخلة لنظام من العلاقات المنطقية المنظمة لطريقة إدراكنا

---

(1) Jacques DERRIDA , la Mythologie blanche, p. 291.

(٢) أرسطو ، - فن الشعر : ١٨٦ (ترجمة إبراهيم حمادة) .

للعالم ، لا يمكن النظر إليها ، بمعزل عن الجملة والخطاب ، لأنها تعتمد على وجود طرفين على الأقل داخل وضعية تواصلية حقيقية أو خيالية ، وفي إطار ثقافي وحضاري عام ، يخضع لسلم من القيم خاص به ، ويؤثث عالمه التخيلي والإبداعي ، ويحدد مسار تأويله للإنتاج الإبداعي والرمزي بصفة عامة . وقد تنبه إلى هذا البلاغيون الأنجلوساكسونيون أمثال «ماكس بلاك Max Black» و«ريتشاردز I. Richards» الذين يؤمنون بأن إنشاء أي استعارة يتطلب تفاعل فكرتين اثنتين داخل سياق محدد .[1] ولذلك فللتأثير في الكلمة المفردة ، تضطر الاستعارة لخلخلة شبكة من العلاقات بواسطة إسناد شاذ ، يحدث توترا بين البؤرة والإطار [2] حسب تعبير ماكس بلاك أحد رواد النظرية التفاعلية للاستعارة .

وعلاوة على ذلك كله ، فإن تبني فكرة الخرق المقولي تمكننا من تجاوز قصور نظرية الانزياح في تفسير الاستعارة التي هي ظاهرة خطابية في الأساس Phénomène Discursive . إذ عوض أن تظل الاستعارة ذات طابع معجمي صرف ، تصبح خرقا مقوليا يهدد المقولات التصنيفية وشبكة العلاقات المنطقية المختلفة والمتنوعة . ومن ثم تقوم الاستعارة الحقة بإعادة وصف الواقع من جديد ، ذلك لأنها لا تخرق نظاما إلا لتبدع نظاما آخر ، فهي محكومة بمنطق الاكتشاف وتقديم معرفة جديدة عن الواقع والأشياء ، أي أنها ليست ذات وظيفة تزيينية وزخرفية . وإنما تضطلع بوظيفة معرفية لا تتحقق إلا بالاعتراف بانتماء الاستعارة

---

(١) ريتشاردز I. A. Richards فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي وسعيد الغانمي ، (ضمن مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، العددان الثالث عشر والرابع عشر ، ربيع ١٩٩١) ص ٣٩ (يقول ريتشاردز : «فإننا عندما نستعمل استعارة ستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا ، ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل هاتين الفكرتين» ص . ٣٩

(٢) مصطلحات ماكس بلاك : البؤرة (Focus) العبارة الاستعارية المستخدمة في غير معناها الحرفي ، والإطار (Frame) المعنى الحرفي المحيط بها ويحددها بصفتهما الموضوع الرئيس والموضوع الثانوي .

إلى الجملة والخطاب بدل ربط مصيرها بالكلمة المفردة المعزولة عن سياقها العام. ألم يقل أرسطو في كتابه الخطابة: إن الشاعر «يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس».[1]

واعتبار الاستعارة ذات وظيفة معرفية، وليست تزيينا أو زخرفا يضاف إلى اللغة دفع أحد الباحثين إلى قراءة نص أرسطو الآتي: «... ولكن الشيء الأعظم أهمية من هذا كله، فهو التجويد في صياغة «المجاز». وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن يتعلمه المرء من غيره، إنه آية العبقرية. لأن صياغة المجاز الجيد تدل على موهبة بصيرة قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة».[2] قراءات متعددة ومتباينة، فـ«ريتشاردز» اكتشف في هذا النص حضورا فاسدا لثلاثة افتراضات حالت دون دراسة هذا الشيء العظيم، الذي هو الاستعارة، وتعميق المعرفة النظرية بها.

فالافتراض الأول: «إن القدرة على رؤية المتشابهات موهبة يمتلكها بعض الناس دون البعض».[3] في حين أن ملكة إدراك المتشابهات يتقاسمها كل الناس، والاختلاف بينهم في الدرجة فقط.

والافتراض الثاني: هو أن القدرة على صياغة الاستعارة لا يمكن نقله إلى الآخرين،[4] بينما الواقع خلاف ذلك، «فنحن كأفراد نكتسب قدرتنا على الاستعارة مثلما نتعلم أي شيء يميزنا كبشر. إن ذلك كله ينقل إلينا عن طريق الآخرين ومع اللغة التي نتعلمها وبواسطتها. اللغة التي لا تكون ذات عون لنا إلا عن طريق القدرة على الاستعارة التي تقدمها لنا».[5]

---

(١) أرسطو، فن الخطابة: ٢٢٠ (ترجمة عبد الرحمن بدوي).

(٢) أرسطو، - فن الشعر: ١٩٢-١٩٣ (ترجمة إبراهيم حمادة).

(٣) I. I. ريتشاردز، فلسفة البلاغة: ٣٧-٣٨.

(٤) نفسه: ٣٨.

(٥) نفسه: ٣٨.

أما الافتراض الثالث : «و هو الأسوأ الذي يرى أن الاستعارة شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي ، أي أنها انحراف عن النمط الاعتيادي للاستعمال بدلا أن تكون المبدأ الحاضر أبدا في نشاط اللغة الحر» .[١]

من هنا نفهم لماذا ظل البلاغيون الأوروبيون منذ بوالو Boileau ، يرددون أن المحسنات تتخلل الاستعمال اللغوي اليومي ، وما ينتج منها في يوم سوق واحد أضعاف ما ينتج في نقاشات أكاديمية كثيرة ومتعددة .[٢]

ووفق هذا التصور ، تعد الاستعارة جوهر اللغة ، ومبدأ حاضرا في اللغة باستمرار ، وليست أمرا مرتبطا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي ، والاستعمالات اللغوية غير العادية . «إن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية . إنها ليست مقتصرة على اللغة بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا . إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس» .[٣] بل إن الفكر المنطقي أساسه استعاري .

فالاستعارة بهذا المعنى ليست انزياحا عن الاستعمال العادي والمألوف وإنما هي إعادة اكتشاف للواقع ، وصياغته من جديد ، وإدراك للعلاقات غير المدركة ، بين الأشياء المتباينة .

كما يمكن أن نفهم من نص أرسطو السابق ، أن المشابهة هي أساس الاستعارة بجميع أنواعها ، أليس من أجل إعطاء الجنس اسم النوع ، وإعطاء النوع اسم الجنس نحتاج للمشابهة للتقريب بينهما ؟ وألا يمكن القول : إن الوجه السلبي للاستعارة القائم على مبدإ الخرق المقولي ، يقابله وجه إيجابي تقوم به

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٣٨ .

(2) Gérrard Genette, la Rhétorique des figures, Introduction à pierre fontanier. Les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977, p. 10.

(٣) جورج لايكوف ، ومارك جونسن ، الاستعارات التي نحيا بها ، ص٢١ .

المشابهة بوصفها عملية إبداعية تعيد اكتشاف الواقع من جديد ؟

وبناء على ذلك ، نطرح السؤال الآتي : ما علاقة التشبيه بالاستعارة وما الفرق بينهما ؟

٣ـ الفرق بين التشبيه والاستعارة :

لم يأت كتاب «الخطابة» لأرسطو بتعريف جديد للاستعارة ، وإنما اقتصر على إبراز الفرق بينها وبين التشبيه في المقالة الثالثة . ويتميز التشبيه بطابعه الخطابي «Discursif» ، لأنه يحتاج في صياغته لوجود طرفين حاضرين على الأقل ، لأن حذف أحدهما ينجم عنه غياب التشبيه . ووفق هذا التصور ، فإن التشبيه يقتضي وجود محمول (Tenor) (أي مشبه) وحامل véhicule (أي مشبه به) حسب اصطلاح ريتشاردز . يقول أرسطو : «و التشبيه ضرب من المجاز إذ ثم فارق ضئيل جدا ، فحين يقول الشاعر عن أخيلوس : «لقد وثب كالأسد» فهاهنا تشبيه ، وإذا قيل : «أسدا وثب» فهذا مجاز ، لأنه لما كان كل منهما شجاعا ، فقد نقل المعنى وسمي أخيلوس أسدا»[١]ومن ثم فإنهما «لا يفترقان إلا في طريقة الصياغة»[٢] . ذلك أن العلاقة بين الطرفين يظهرها التشبيه ، في حين أن الاستعارة تضمرها . ولذلك قال أرسطو : «وكل هذه العبارات يمكن أن تستخدم تشبيهات أو مجازات ، حتى إن كل التي تعد مجازات تصلح أيضا أن تكون تشبيهات ، هي مجازات بدون تفصيلات»[٣] . فالتشبيه قابل لأن يتحول إلى استعارة والعكس صحيح ، إلا أن الاستعارة تتميز عن التشبيه بإيجازها ووظيفتها المعرفية القائمة على إدراك التشبيه بين مجالين وكيانين مختلفين

---

(١) أرسطو طاليس ، فن الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ط ٢ (بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، سنة ١٩٨٦) ص ٢٠٤ .

(٢) نفسه : ٢٠٤ .

(٣) نفسه : ٢٠٥ .

«ذلك أن هوميروس حين يسمي الشيخوخة : قصبة ، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس ، لأن كليهما فقد ازدهاره»[1] .

وعليه ، فإن الاستعارة تحدث متعة معرفية في المتلقي ، وتدفعه إلى إعمال عقله لإدراك التشابه لأنه «مثلما في الفلسفة لابد من حصافة لإدراك التشابه بين الأشياء المنفصل بعضها عن بعض»[2] .

وإدراك التشابه بين الأشياء المتباينة ، يتم عبر مسارين : مسار طويل وأقل إمتاعا ، ولا يتحصل منه نوع من المعرفة ، ومسار قصير ممتع ويعلم ، ويتحصل منه نوع من المعرفة . فالمسار الأول خاص بالتشبيه والمسار الثاني خاص بالاستعارة . وفي هذا يقول أرسطو : إن «التشبيه -كما قلنا-هو مجاز يختلف بإضافة كلمة ، ولذا كان أقل إمتاعا لأنه أطول ، إنه لا يقول إن هذا هو ذاك ، حتى أن العقل لا يفحص هذا ، ولهذا ، فإن كل أسلوب وكل الضمائر تعطينا معلومات هي أنيقة . وهذا هو السبب في أن الضمائر السطحية ، أعني تلك الواضحة للجميع ، ولا تحتاج إلى أي مجهود عقلي ، وكذلك تلك التي إذا قيلت لا تفهم ليست محبوبة ، وإنما المحبوب تلك التي تفهم بمجرد التلفظ بها ، أو تلك التي ، وإن لم يكن معناها واضحا للوهلة الأولى ، فإنها تفهم بعد قليل ، لأنه من الأخيرة يتحصل نوع من المعرفة ، أما من الأولى فلا يتحصل لا هذا ولا ذاك» .[3]

فالفرق بين الاستعارة والتشبيه ، إذن ، فرق معرفي بالدرجة الأولى ، لأنهما معا -حسب أرسطو- ضرب من ضروب المجاز . ولهذا فأرسطو ، لم يكن مشغولا بتحديد الفروق بين الأنواع البلاغية ذات الأساس التشابهي ، وإنما كانت غايته تحديد جنس الاستعارة والتشبيه بوصفهما نقلا . أي أن التصور الأرسطي يقوم على فكرة أساس ، هي أن جميع التعابير ،التي تمكننا من إدراك التشابه بين

---

(١) أرسطو طاليس ، فن الخطابة : ٢٢٠ .

(٢) نفسه : ٢٢٥ .

(٣) نفسه : ٢٢٠ .

الأشياء المتباينة تتولد عن عملية النقل المنطقية بين الأنواع والأجناس ونظام العلاقات. فهو لا يهتم، إذن، بالتحققات النصية المختلفة للفكر المنطقي التشابهي، بقدر ما يركز على الإجراء المنطقي الثابت الذي تنجم عنه أنواع المجاز. ومن هنا نفهم لماذا اعتبر أرسطو الاستعارة جنسا، والتشبيه نوعا يندرج تحتها خلافا «لكانتليان» ومن جاء بعده من البلاغيين الغربيين، الذين عدوا الاستعارة «تشبيها مختصرا» نتوصل إليه عن طريق عمليات حذف متتالية. يقول: كانتاليان: «أنجز تشبيها في الوقت الذي أقول فيه عن إنسان إنه يتصرف، في مثل هذا المقام، كأسد، وأنجز استعارة، حينما أقول عن هذا الإنسان: هو أسد».[1]

إن المهم، بالنسبة لأرسطو، أن العبارتين الآتيتين: «وثب كالأسد» و«وثب الأسد» عبارتان تمكننا من إدراك التشابه بين الأسد و«أخيل» إلا أنهما يختلفان في طريقة صياغة هذه المشابهة.

بل لقد ذهب بول ريكور Paul Ricoeur إلى القول: «إن غياب أداة التشبيه في الاستعارة، لا يعني أن الاستعارة تشبيه مختصر، كما يقال ابتداء من «كانتليان»، بل إن العكس هو الصحيح، أي أن التشبيه هو استعارة موسعة développée.

فالتشبيه يقول: «هذا كهذا» بينما الاستعارة تقول هذا هو ذاك. وبهذا إن الاستعارة بواسطة التناسب وغيرها -حسب أرسطو- تشبيه ضمني، بينما التشبيه استعارة موسعة».[2]

وفي المقابل فإن اللسانية ف. سوبلين، ترى أن البنية التركيبية للتشبيه لا يمكن إرجاعها إلى بنية واحدة. ومن ثم لا يمكن تحويل جميع الملفوظات

---

(1) IREME TAMBA - MECZ, le Sens Figuré, vers une théorie de l'énonciation figuratives, 1er édition, 1981, presse universitaire de France, p 44.

(2) Paule Ricoeur, la Métaphore vive, p 37.

التشبيهية إلى استعارات اعتمادا على عملية الحذف التركيبية البسيطة .فوحده التشبيه الذي يتكون من مكونين اسميين يتم تحويله إلى استعارة بمجرد حذف الأداة أو المشبه .(١)

كما أشار A. Henry -أيضا- إلى أن «الاستعارة تقول ما لا يقوله التشبيه وأنهما يختلفان من حيث الجوهر» ،(٢) ومن ناحية أخرى ، أوضح م . لوكيرن «أن التشبيه Similitude يختلف عن الاستعارة بكونه لا يحقق أية منافرة دلالية ، ولا يفرض أبدا تحويلا في الدلالة» .(٣)

إلا أن هذا لا يعني تفاوتا بين التشبيه والاستعارة من حيث القيمة الأسلوبية بصفة مطلقة ، كما لا ينبغي «التأكيد تأكيدا ذاتيا سمو أحد المحسنين على الآخر»(٤) . ولهذا يرى فرانسوا مورو «أنه من الخطإ اعتبار أحد المحسنين أشد إمتاعا من الآخر ، فلكون أرسطو قد توقف بالضبط عند حدود التقويم البالغ الذاتية ، فإنه لم يدرك الفارق الطبيعي الذي يفصل بين المحسنين . والواقع أننا لا نستطيع أن ندعي عكس ذلك . وينبغي ، من جهة أخرى ، أن نلاحظ أنه حينما تتم المقارنة ، فإن التشبيه هو الذي يوضع غالبا ، عن خطإٍ في مرتبة أدنى من الاستعارة . وذلك أن خاصيته المكونة وأبعاده الهامة ليست عيوبا بشكل مسبق . لقد تأسف هنري ميشونيك(٥) عن حق بسبب هذا الاحتقار الذي

---

(1) F. Soublim, langue Française, n°11, 1971 sur "une règle rhétorique d'effacement" p.102 .

(2) A. Henry. Métonymie et. métaphore, p 62.

(٣) ميشال لوغرين ، الاستعارة والمجاز المرسل : ١١٠-١١١ .

(٤) فرانسوا مورو : البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانية ، ترجمة محمد الولي ، عائشة جرير ، ط ١ (المحمدية ، الحوار الأكاديمي والجامعي ، ١٩٨٩) ص ١٧ .

(5) H. Mechonic, pour la poétique, p 122 n°1

نقلا عن فرانسوا مورو : مرجع مذكور ، ص ١٧ .

ذهب التشبيه ضحيته «عبر ألفي سنة من استخفاف البلاغة والمنطق» .[1]

٤ . وظيفتا الاستعارة عند أرسطو:

٤ . ١ . وظيفة الاستعارة البلاغية

تناول أرسطو الاستعارة في كتابيه : «فن الشعر» و«فن الخطابة» ، وأسند إليها بنية واحدة ، ووظيفتين مختلفتين هما المحاكاة في الشعر ، والإقناع في الخطابة . ولفهم طرائق اشتغال الوظيفتين معا ، يقتضي الأمر منا نهج مقاربة نسقية تنظر إلى البيان أو الأسلوب ، الذي تعد الاستعارة جزءا منه ، وأحد مكوناته ، ضمن البناء العام الذي يقوم عليه كل كتاب .

٤ . ١ . ١ . موقع الأسلوب في الخطاب البلاغي :

حددت البلاغة الأرسطية الرومانية الخطاب البلاغي في خمسة أجزاء هي :[2]

البحث (Invention) : حيث يبحث الخطيب عن الأفكار والحجج المناسبة لموضوع الخطاب .

النظم (La disposition) : حيث يرتب ما تم العثور عليه من أفكار وحجج

---

(١) فرانسوا مورو ، البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانية : ١٧ .

(٢) ينظر إلى :

Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, théorie et pratique, 2ème édition, presse Universitaires de France, Paris, 1994, pp 55-80.

ورولان بارت ، البلاغة القديمة ، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي ، ط ١ (الدار البيضاء ، نشر الفنك ، ١٩٩٤م) ص ٩٧-٩٨ . وهنريش بليت ، البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة وتقديم وتعليق ، د . محمد العمري ، ط ١ (الدار البيضاء ، منشورات دراسات سال ، ١٩٨٩م) ص ٢١-٢٢ .

ترتيبا ملائما يراعي مواصفات الاستهلال الذي يقتضي لفت انتباه المستمع ، ثم عرض القضية . وبعد ذلك ، يتم الانتقال إلى سرد الوقائع المتنازع فيها عرضا واضحا مشابها للواقع ، ثم مرحلة الإثبات ، أي الإدلاء بالحجج المثبتة والمفندة . وأخيرا الختام الذي يتم فيه تلخيص ما سبق التطرق له بلغة منطقية ، وانفعالية ، وجمالية ، من أجل التأثير في المتلقي واستمالته إلى الأطروحة المتبناة .

البيان (Elocution) : حيث يهتم الخطيب بتجويد خطابه اعتمادا على الألفاظ المناسبة ، والتراكيب الصحيحة ، والصور البلاغية .

الإلقاء (Action) : حيث الاهتمام بطرائق إلقاء الخطاب سواء على مستوى الحركات ، أو التعبير الصوتي أو الإشارات والإيماءات .

الذاكرة (Mémoire) : أي حفظ ما يجب إلقاؤه ارتجالا .

تظهر -من خلال تنظيم أجزاء الخطابة بهذا الشكل التراتبي- أهمية مرحلة البحث عن الحجج والأدلة ، إذ إنها تعد جوهر الخطابة وأساسها . ويؤكد هذا الاستنتاج تعريف أرسطو للخطابة : «بأنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان»[١] فضلا عن اعتباره «التصديقات (أي الحجج الخطابية) هي الأمور الوحيدة الداخلة في مجال الفن (أي فن الخطابة) وماعداها فمجرد زوائد» .[٢] كما ذهب إلى القول إن «العدالة تقتضي ألا تعالج القضية إلا بالوقائع وحدها ، حتى إن أي شيء آخر إلى جانب البرهان . يعد فضولا ونافلة» .[٣] بل إن ارسطو قد ربط البلاغة بالمنطق عبر الجدل حينما قال : «الخطابة تناسب الجدل»[٤] وتشترك معه في عدة خصائص هي :[٥]

(١) أرسطو ، فن الخطابة : ٢٩ .

(٢) نفسه : ٢٤ .

(٣) نفسه : ١٩٤ .

(٤) نفسه : ٢٣ .

(٥) نفسه : ٢٣-٢٨ .

- محاولة نقد قول أو تأييده ؛
- الاهتمام بما هو عام ، ويدخل في نطاق معرفة الناس جميعا ، ومن ثم ف «الخطابة لا تتناول صنفا محددا من الموضوعات ، بل هي مثل الجدل عامة ومفيدة ، وأن مهمتها ليست الإقناع بقدر ما هي البحث في كل حالة عن الوسائل الموجودة للإقناع» ؛[1]
- التعاطي للجدل أو الخطابة عن طريق العادة والصدفة أو بواسطة التعلم المنهجي ؛
- قدرة الجدل والخطابة على التمييز بين القياس الحقيقي والقياس الظاهري ، فالجدل والخطابة يسعيان للكشف عن أقيسة السفسطائيين المغالطة التي تعتمد على ألوان شتى من الحيل والخدع انسجاما مع الشعار الآثم «الغاية تبرر الوسيلة» .
- استعمال الجدل والخطابة للاستقراء والاستنباط بوصفهما عمليتين فكريتين تقعان ما بين الخطاب البرهاني الخاص بالخطاب العلمي ، والجدل المغالطي الخاص بالخطاب السفسطائي .

ومع ذلك ، فالخطابة تختلف عن الجدل من حيث إنها مطلب اجتماعي يستعمل الجدل باعتباره وسيلة من وسائل الإقناع في المجالس والمحافل[2] التي

---

(١) أرسطو ، فن الخطابة : ٢٨ .

(٢) لقد تمخض عن هذه المحافل والمجالس ثلاثة أنماط من الخطاب هي :

١ . الاستشاري (Délibératif) : وهو الخطاب الذي يلقى في مجمع للإقناع أو النصح بفعل أو بعدم فعله . وهدفه إبراز «المزايا والسيئات» ، والنفع والضر في القرارات السياسية ، وزمنه المستقبل لأن الناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا .

٢ . القضائي : (Judiciaire) : وهو الخطاب التي يتم إنجازه في المحكمة من أجل الاتهام أو الدفاع وهدفه «إقامة العدل أو إقرار الظلم» وزمنه الماضي ، لأن الحكم يكون على الأفعال التي حدثت .

٣ . التقريظي (Epidictique) : وهو الخطاب الذي ينجز في حفل من أجل المدح أو النصر ، =

تخوض في قضايا غير يقينية ومحتملة . أي أن الخطابة تستعمل الجدل كما يستعمل الطبيب علوم الحياة مع علم النفس والتحليل النفسي .[١] وبعبارة أخرى ، إن فن الخطابة مجرد تطبيق للجدل بوصفه أداة إقناعية .

ولهذا أصبح «النظام المرتب وفقا لقواعد الفن (أي فن الخطابة) لا يُعنى إلا بالتصديقات وأن التصديق نوع من البرهان ، لأننا نكون أكثر اقتناعا كلما افترضنا أن أمرا قد برهن عليه ، وأن البرهان الخطابي هو ضمير ، والضمير -بوجه عام- هو أقوى التصديقات الخطابية ، وأخيرا أن الضمير نوع من القياس» .[٢]

لكن ، هل يعني هذا أن الأسلوب لا دور له في الخطابة ؟[٣] وأن المهم في الخطابة هو ما قيل وليس كيف قيل ؟

يجيب أرسطو عن هذين السؤالين بقوله : «لا يكفي أن يعرف المرء ما يجب عليه أن يقوله ، بل عليه أيضا أن يعرف كيف يقوله ، وهذا ما يسهم كثيرا في

= وهدفه بيان الجميل والقبيح من الأفعال ، وزمنه الحاضر لأنه يتناول الأفعال الحاضرة مع الرجوع أحيانا إلى ما يتصل بها من الماضي» .

يمكن تلخيص هذه الأجناس الثلاثة حسب أوليفي روبول Olivier Reboul في الخطاطة الآتية :

	المستمع	الزمن	الفعل	القيم	الحجة
القضائية :	القضاة	الماضي	الاتهام والدفاع	العدل والظلم	المضمر (الاستنباط)
الاستشارية :	التجمع الشعبي	المستقبل	نصح وزجر	النافع أو الضار	الشاهد (الاستقراء)
الاحتفالية :	المتفرج	الحاضر	الثناء أو التوبيخ	النبيل أو الوضيع	التفخيم

(1) Olivier Reboul, Introduction à la rhétorique, p. 47.

(٢) أرسطو ، فن الخطابة : ٢٦ .

(٣) لقد أثير شك حول القسم الثالث من «كتاب الخطابة» الذي يهتم بالأسلوب ، واعتبر نشازا بالنسبة لبنية الكتاب ككل . ومع ذلك ، فإنه يتمم بصورة منطقية الجزئين قبله ، لا ينفك عنهما في موضوعه ولا في أسلوبه ، فالوحدة ملحوظة في الأجزاء الثلاثة . (- ينظر : إبراهيم سلامة ، بلاغة - أرسطو بين العرب واليونان ، ط ٢ (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥٧م) ص ١٤ .

جعل الكلام يظهر ذا طابع معين» .(١) فالأدلة المقنعة لا تكفي لتحقيق الإقناع ، والمضمون السيكولوجي الذي يبحث العلاقات بين الخطيب والمستمع ، ويشكل خلفية معرفية غنية يعد قاصرا ما لم يضطلع الأسلوب بمهمة تقديم ذلك بطريقة مقنعة بخصائصها التعبيرية وجمالياتها الفنية ، أو كما ورد في «النقل القديم» : «فإنه ليس يكفي بأن يكون الذي ينبغي أن يقال عتيدا ، بل يحتاج اضطرارا إلى أن يقال ذلك على ما ينبغي» .(٢)

وقد أشار أرسطو إلى «أن مادة الأسلوب نفسه لم تلفت الانتباه إلا مؤخرا ، وعن حق اعتبرت عامية . لكن لما كانت مهمة الخطابة التأثير في الرأي ، فعلينا أن نعنى بمسألة الأسلوب لا باعتبارها سليمة ، بل لأنها ضرورية»(٣) بل إنه نبه إلى أن الاهتمام بالأسلوب سببه «فساد السامع» .(٤)

وبهذا أصبح ينظر إلى الأسلوب من منظور نفعي ، أي بوصفه وسيلة لغاية خارجية هي الإقناع . فبأي مستوى من مستويات اللغة تحققت هذه الغاية كان الخطاب فصيحا .

ومن ثم ، فالاستعارة التي تندرج ضمن البيان [Elocution] لا تكتسب قيمتها إلا في الوقت الذي تستجيب فيه لشرطي الملاءمة والفعالية وبخاصة حينما تستعمل لدعم الحجة الموجهة للجمهور الذي يقتنع بمشاعره لا بعقله . وهكذا «يفكر في المعيارية البلاغية بلغة الفعالية اللغوية» .

فالأسلوب عموما ، والاستعارة بصفة خاصة ليست غاية في حد ذاتها ، وإنما هي وسيلة فرضتها العلة الغائية للخطابة ، وطبيعة المتلقي الفاسدة . ولهذا ،

---

(١) أرسطو ، فن الخطابة : ١٩٣ .

(٢) أرسطو طاليس ، الخطابة (الترجمة العربية القديمة) ، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي ، ط ١ ، (القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٩م) ص١٨٠ .

(٣) أرسطو ، الخطابة : ١٩٤ (ترجمة عبد الرحمن بدوي) .

(٤) نفسه : ١٩٤ .

فإن الهندسة التي تقوم في جوهرها على البرهان لا تحتاج إلى الأسلوب ، ولا تهتم بتجويده . إلا أنه في أشكال الخطاب التي تستهدف التأثير في السامع والمتلقي يحظى الأسلوب بعناية فائقة ، ويتلون حسب طبيعة المرسل إليه . ذلك أنه «في كل نظام تعليمي بعض الضرورة للاهتمام بالأسلوب ، ذلك لأنه من أجل إيضاح أمر ما ، لا يستوي أن يتكلم المرء على هذا النحو أو ذاك ، لكن الاختلاف ليس كبيرا جدا ، لكن هذه الأمور كلها هي مجرد مظهر خارجي لاجتذاب السامع وإبهاجه ، ولهذا فإن أحدا لا يعلم الهندسة بهذه الطريقة» .[1]

وبهذا المعنى ، فالأسلوب في الخطابة ليس إلا مظهرا خارجيا وعرضيا يُستخدم للتأثير في المتلقي ، وأنه لا قيمة له في ذاته ، ويخضع لمقتضيات المقام التواصلي وشروط التلقي الخارجية . ومن ثم قد يستغنى عنه إذا لم يستدعه المقام ، ويعد فضلة ونافلة في بعض الأحيان .

ومع ذلك ، يشير أرسطو إلى «أن الخطب المكتوبة تدين بتأثيرها للأسلوب أكثر من أن تدين به للمعاني» .[2] ولعل ذلك مرده إلى فقر في الحجج والأدلة ، ومحاولة تعويض ذلك بالاهتمام بالأسلوب أكثر ، إقتداء بالشعراء الذين نالوا «شهرتهم عن طريق أسلوبهم على الرغم من أن أقوالهم كانت خاوية المعاني» .[3] والحال أن «أسلوب النثر ليس هو أسلوب الشعر»[4] فكتاب التراجيديات لما نظموا قصائدهم على وزن الايامبو الذي هو أقرب الأوزان إلى النثر هجروا استعمال «كل الكلمات التي تختلف عن الحديث العادي ، مما كان الشعراء الأوائل قد اعتادوا أن يزينوا بها قصائدهم . ولهذا فمن المضحك محاكاة

---

(١) أرسطو ، الخطابة : ١٩٤ .

(٢) نفسه : ١٩٥ .

(٣) نفسه : ١٩٥ .

(٤) نفسه : ١٩٥ .

أولئك الذين لم يعودوا يستخدمون تلك الطريقة في الكتابة»[1] ، فضلا عن اعتبار التجويد في النثر نظير الإلقاء والتمثيل بوصفهما مظهرين خارجيين يمثلان الجانب المصطنع من الأسلوب .

٤ . ١ . ٢- الطابع المميز للاستعارة في الخطابة: الوضوح والاعتدال :

تستخدم الخطابة التجوز في الكلام ضمن استراتيجيتها في الإقناع التي تتغيى التأثير في الغير . وقد تحدث أرسطو عن مجموعة من الخصائص الرئيسة التي ينبغي أن تتوافر في الأسلوب الخطابي وفي الاستعارة بصفة خاصة ، كالوضوح والحرارة (التي هي ضد البرودة في الأسلوب) ، والملاءمة ، والمناسبة السليمة .

يقول أرسطو : «و المجاز ، أكثر من غيره ، يعطي الوضوح والمتعة والطابع الغريب . لكن علينا أن نستعمل المجازات والصفات الملائمة ، ويتحقق هذا بالتزام المناسبة السليمة»[2]

ثم يعقد علاقة وشيجة بين الموضوع والنجاعة في تأدية الكلام لوظيفته ، فيقول : «أما الأسلوب فمن أهم مزاياه ما يمكن أن يسمى باسم الوضوح ، ويتبين ذلك من أن الكلام إذا لم يجعل المعنى واضحا ، فإنه لا يؤدي وظيفته الخاصة» .[3]

وهكذا يتنزل الأسلوب الخطابي عموما ، والاستعارة خصوصا في منطقة وسطى بين الابتذال والغرابة . فالابتذال يتجلى في الإفراط في استعمال الكلمات الشائعة والمألوفة ، والغرابة تتمثل في استخدام المجازات غير المناسبة والمفرطة في الشعرية[4] مثلما فعل جورجياس حين قال : «شئون شاحبة لا دم

---

(١) أرسطو ، الخطابة : ١٩٦ .

(٢) نفسه : ١٩٨ .

(٣) نفسه : ١٩٦ .

(٤) نفسه : ٢٠٨ .

فيها» .[1] فالأسلوب الشعري وفق هذا التصور ليس مناسبا للنثر .[2] ومن ثم ، فإن «كل هذه التعبيرات (الشعرية) تخفق في الإقناع»[3]

وبما أن الخطيب مضطر -أحيانا- إلى استخدام الإجراءات الأسلوبية الخاصة بالشعر «لأن موارد النثر أقل من موارد الشعر»[4] ، فإنه ينبغي له أن يبتعد عن التكلف إذا أراد أن يكون كلامه مقنعا . ولهذا «فإن الذين يمارسون هذه الحيلة ينبغي عليهم أن يستروها ، ويتجنبوا الظهور بمظهر الكلام المتكلف بدلا من الكلام الطبيعي ، لأن ما هو طبيعي يقنع ، أما المتكلف فلا يقنع»[5] .

ومن الواضح أن أرسطو يقصد بالكلام الطبيعي الأسلوب الواضح الذي يستخدم المجازات والصفات الملائمة ، ويلتزم بالمناسبة السليمة»[6] بحيث إن الاستعارة تكون غير متنافرة مع ما تدل عليه ، ومناسبة له . ولهذا ، حينما تستخدم لتسمية ما ليس بذي اسم لا يجب أن تكون متعسفة ومشتقة من أشياء بعيدة ، بل ينبغي أن تؤخذ «من شيء قريب الصلة ، أو من نفس النوع ، بحيث أنه إذا نطق به يبدو بوضوح أنه قريب الصلة به» .[7]

علاوة على ذلك كله ، يشترط في مواد الاستعارة «أن تكون جميلة الوقع على الأذن ، جميلة للفهم ، وللعين ، ولأي حس آخر ، فقولنا : (صباح وردي الأنامل) أجمل من قولنا (صباح قرمزي الأنامل) وأجمل من أن نقول (صباح أحمر الأنامل)»[8]

---

(١) أرسطو ، الخطابة : ٢٠٣ .

(٢) نفسه : ١٩٢ .

(٣) نفسه : ٢٠٣ .

(٤) نفسه : ١٩٧-١٩٨ .

(٥) نفسه : ١٩٦ .

(٦) نفسه : ١٩٦ .

(٧) نفسه : ١٩٩ .

(٨) نفسه : ٢٠٠ .

وهكذا يبدو أن التعابير المجازية -حسب أرسطو- ليست في مستوى واحد ، وإنما تتنزل في مراتب متفاوتة تتحكم فيها الملاءمة النفسية ، واختلاف المستويات الدلالية والإيحائية للكلمات ، وطرائق التلقي . كما أن الاستعارة الجيدة لا تخاطب حاسة دون أخرى ، وإنما تتوجه إلى جميع حواس الإنسان ، وتتسلل إلى وجدانه ونفسيته قصد التأثير فيه وإقناعه .

٤ . ١ . ٣- الاستعارة ولذة التعلم :

لقد أتاح التفكير في سمو الأسلوب وحيويته الفرصة لإبداء مجموعة من الملاحظات المهمة حول الوظيفة المعرفية للاستعارة ، فيقول أرسطو : «إن التعلم السهل لذيذ بطبعه ، والكلمات تعني أشياء ، ولهذا ، فإن الكلمات التي تمكننا من تعلم شيء هي سارة جدا . ونحن لا نعلم معاني الكلمات الغريبة ، لكننا نعرف الكلمات السليمة . ولهذا ، فإن المجاز هو الذي يحدث قبل غيره ، هذا التأثير ، فهوميروس حين يسمي الشيخوخة : قصبة ، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس ، لأن كليهما فقد ازدهاره» .[١]

فالاستعارة بهذا المعنى ، ليست مجرد زخرف وزينة ، وإنما تضطلع بوظيفة معرفية تتجلى في شعور المتلقي بلذة التعلم الناجمة عن أثر الدهشة والمفاجأة من إبرام علاقات جديدة بين أشياء تبدو متباينة . وهو ما يؤدي إلى اكتشاف الواقع من جديد ورؤيته من زوايا أخرى لم تكن لتخطر على البال لولا الاستعارة . كما أن المتعة التي تحدثها الاستعارة في المتلقي تقوم على قدرتها على المفاجأة وتقديم المعرفة بإيجاز ، وعبر مسالك قصيرة . ولذلك كانت أرفع شأنا من التشبيه وأكثر إمتاعا منه ، لأنه أطول . ولا يقول : «إن هذا هو ذاك» الأمر الذي يصرف -شيئا ما- اهتمام السامع عما يتلقى .

---

(١) أرسطو ، الخطابة : ٢٢٠ .

٤.١.٤- البعد التصويري للاستعارة :

تكمن أهمية الاستعارة -حسب أرسطو- في وضعها «الأشياء أمام العيون»[(١)] وجعلها الأسلوب يمتلك بعدا تصويريا وأيقونيا[(٢)] يصبح معه المجرد محسوسا ومدركا بصريا . ومن ثم ، فإن أشد أنواع الاستعارة اجتذابا هي تلك التي تجعل «الأمر ماثلا أمام الأعين» .[(٣)]

ويتجلى هذا البعد التصويري للاستعارة في «جعل الجماد يتكلم وكأنه حيوان»[(٤)] وفي رسم الأشياء وكأنها حية»[(٥)] وذات حضور فعال» .[(٦)]

---

(١) أرسطو ، فن الخطابة : ٢٢١ .

(٢) الايقونة Icone : هي الدليل الذي يحيل إلى موضوعه بمقتضى الخصائص (الصفات) التي يملكها وحدها ، وذلك سواء أوجد الموضوع (فالصورة الشمسية إيقونة لشخص بعينه موجود في الواقع) أم لم يوجد (فالخط بقلم رصاص إيقونة لخط هندسي) ومن ثم ، فالإيقونة صورة لموضوعها بالمعنى الحقيقي لكلمة «إيقون» الإغريقية التي تعني «صورة» والتي صاغ منها يورس مصطلحه ، . أما إيقونات الاستعارات فهي : «التي تمثل الطابع التماثلي للعلاقة بين الممثل والموضوع وهي تمثل شيئا آخر يشركه معه الممثل والموضوع في شيء ما ، إما على مستوى الصفات وإما على مستوى البنى» ومثال ذلك : أن الصورة الشمسية (إيقونة) لأسد (موضوع) تقوم على علاقة تماثلية ، بما أنها تنقل صفات موضوعها (أسد) . ولكنها تمثل ، من جهة أخرى ، بما هي إيقونة - استعارة شيء آخر (هو الرجل) تشترك هي وموضوعها معه في شيء آخر ، ليس هو الصفات المحسوسة أو المباشرة (كالقوائم الأربعة ، أو الجسد الأفقي ، أو الذيل ، أو الدبر ، الخ) وإنما في صفة مجردة كالشجاعة أو القوة أو البخر ، الخ) . ينظر المقدمة التي وضعها محمد معتصم ، مايكل ريفاتير ، دلائليات الشعر ، ترجمة ودراسة محمد معتصم ، ط ١ (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة رقم ٧ ، ١٩٩٧ م) ص XLIV وXLV .

(٣) أرسطو ، فن الخطابة : ٢٢٢ .

(٤) نفسه : ٢٢٤ .

(٥) نفسه : ٢٢٥ .

(٦) نفسه : ٢٢٥ .

إن تصوير الاستعارة لما هو مجرد لا ينم عن نزعة أفلاطونية ميتافيزقية تؤمن بأن العالم الظاهر المحسوس هو مجرد تجل للعالم المثالي الغائب الذي تربطه به علاقة المشابهة المفترضة ، وإنما يعبر عن نزعة أرسطية تسعى جاهدة إلى تصوير الأشياء على أنها حية وذات حضور فعال .

ومما تجدر ملاحظته ، أن أرسطو أثناء حديثه عن البعد التصويري للاستعارة لا يميز بين الشعر والنثر ، ولذلك يستشهد كثيرا بأشعار هوميروس وهذا يعني أن الاستعارة بوصفها أسلوبا تشمل الشعر والنثر ، إلا أنها تستخدم في الشعر لتحقيق المحاكاة ، وفي النثر لتحقيق الإقناع .

٤ . ٢- الوظيفة الشعرية للاستعارة:

إن ما يسترعي الانتباه أثناء دراسة نظرية أرسطو في الاستعارة ، هو أنها حُظيت بحيز كبير في كتابه «فن الخطابة» ، بينما اقتصر أرسطو في «فن الشعر» على تقديم تعريف لها مع بعض الأمثلة . بالإضافة إلى وصفه إياها بأنها علامة العبقرية التي تجد أجلى صورها في القدرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة .[١] ويعزى ذلك إلى أن أرسطو كان معنيا في «فن الشعر» بدراسة الشعر التراجيدي بوصفه محاكاة للأفعال الإنسانية ، ولم يهتم أكثر بالأسلوب ، فشكل هذا الأمر حلقة ضعيفة في الكتاب . ويبدو هذا واضحا من خلال حديث أرسطو عن الأجزاء الستة للتراجيديا ،[٢] التي هي : ١) الحبكة (Mythos) و٢) الشخصية (Ethos) و٣) اللغة (lexis) و٤) الفكر (Dianoia) ٥) والمرئيات المسرحية (opsis) ٦) والغناء (Melos) . إذ خصص للحبكة خمسة فصول (٧-١١) نظرا لأهميتها في بنية التراجيديا «إذ هي الطريقة التي تتكشف بها الأحداث وتتوالى حلقاتها في ضوء بناء محكم يؤدي إلى نتيجة نهائية . فلا

---

(١) أرسطو ، كتاب - فن الشعر : ١٩٣ (ترجمة إبراهيم حمادة) .

(٢) نفسه : ٩٦-٩٩ .

وجود لمسرحية تراجيدية دون حبكة ، ولا أهمية للشخصية في المسرحية إلا بكونها عاملا مسببا في الحبكة»(١) فالحبكة «هي الجوهر الأول في التراجيديا ، بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي» .(٢) أما اللغة التي تشمل الأسلوب والصور البيانية فلا تشكل فارقا حاسما بين الشعر والنثر «فجوهرها هو نفسه» فيهما معا(٣) وتضطلع بمهمة «التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات»(٤) فقط . وإن دل هذا على شيء ، فإنما يدل على أن الأسلوب ، والاستعارة بخاصة ، عبارة عن مظهر خارجي وعرضي لفكر الشخصيات . أو بعبارة بول ريكور «هناك بين الحبكة التراجيدية ولغتها علاقة يمكن أن نجازف ونعبر عنها ، بأنها علاقة شكل داخلي بشكل خارجي» .(٥)

إلا أن هذا لا يعني أن الأسلوب في التراجيديا مجرد زخرف وزينة ، إنه يخضع بدوره لمستلزمات البناء التراجيدي ، الذي يقتضي النظام والترتيب والإحكام والتجانس والوحدة «فالقصة -بما هي محاكاة لفعل- يجب أن تعرض فعلا واحدا تاما في كليته وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا ، حتى أنه لو وضع جزء في غير مكانه أو حذف ، فإن «الكل التام» يصاب بالتفكك والاضطراب .»(٦)

وبناء على ذلك ، يؤكد أرسطو من منظور عالم أحيائي ضرورة توافر وحدة

---

(١) عباس أرحيلة ، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الهجري الثامن ، ط ١ (البيضاء ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة : رسائل وأطروحات رقم ٤٠ ، سنة ١٩٩٩م) ص ١٩٣ .

(٢) أرسطو ، كتاب – فن الشعر : ٩٨ .

(٣) نفسه : ٩٩ .

(٤) نفسه : ٩٩ .

(5) Paul Ricour, la Métaphore vive, p 53.

(٦) أرسطو ، – فن الشعر : ١١٢ (ابراهيم حمادة) .

عضوية في العمل التراجيدي ، بحيث إذا حذف منه جزء اختل الكل . وذلك كله خاضع للحتمية والاحتمال بوصفهما منطقا فنيا يربط الأحداث برباط داخلي ، ويجعل الشاعر مبدعا حقيقيا ومتحررا من سلطة الواقع بتفاصيله الجزئية والمتعددة ، التي يناط بمهمة رصدها إلى المؤرخ . فالشاعر يروي ما يمكن أن يحدث ، طبقا لقانون الضرورة والاحتمال ، أما المؤرخ فيقرر ما قد وقع فعلا . وبهذا يكون الشعر «أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى قيمة منه ، لأن الشعر عندئذ يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة» .[1] فالحقيقة الشعرية وفق هذا التصور عامة وكلية خلافا للحقيقة التاريخية الخاصة والفردية . ومن ثم ، فالشعر ليس انعكاسا مرآويا للواقع ، وإنما هو إبداع ومحاكاة له بطريقة جديدة تعيد اكتشافه كل مرة من زوايا مختلفة انطلاقا من قاعدتي الحتمية والاحتمال .

وعليه ، فإن «الشاعر» أو «الصانع» ينبغي أن يكون صانع قصص وحبكات أولا ، قبل أن يكون صانع أشعار ، لأنه شاعر بسبب محاكاته ؛ وهو إنما يحاكي أفعالا» .[2] أي أن الممثل يشخص الإنسان وهو في حالة فعل : فإما أن يكون ذلك الإنسان نبيلا وجليلا وفوق المستوى العام فيكون موضوعا للتراجيديا ، وإما أن يكون شريرا ومنحطا فيصبح موضوعا للكوميديا . وبهذا «تختلف التراجيديا عن الكوميديا . فالكوميديا تصور أناسا أسوأ مما نعهدهم عليه ، بينما تصور التراجيديا أناسا أحسن مما نعهدهم عليه في الواقع» .[3] ومن ثم كانت التراجيديا «هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين ، في لغة مقنعة ، لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني . وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي ، لا في شكل سردي ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف ، وبذلك يحدث

---

(١) أرسطو ، - فن الشعر : ١١٤ .

(٢) نفسه : ١١٥ .

(٣) نفسه : ٦٨ .

التطهير من مثل هذين الانفعالين» .[1] والحقيقة أن جدية الفعل التراجيدي وأخلاقيته ، وموضوعه المرتبط بمحاكاة الأفاضل من الناس وما هو نبيل وجليل ، هو السبب في توليد هذين الانفعالين : الشفقة والخوف في نفس المشاهد ، فيتطهر منهما ومن بقية الانفعالات الأخرى . فالتراجيديا علاج من جنس الداء»[2] ومادام الأمر كذلك ، فإن الأسلوب الشعري لا يتسم بالشعرية إلا إذا كان في مستوى موضوعه الذي هو محاكاة الأفاضل من الناس ، وفي مستوى الانفعالات النبيلة التي تحدثها أحداث التراجيديا . ولهذا يجب أن لا يكون وضيعا ومبتذلا ، وأن يتصف بصفات «تسمو بالأسلوب وتزينه . لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف» .[3] ومن أهم صفات الأسلوب الشعري : الوضوح وعدم الابتذال الناجم عن عدم الإفراط في استعمال الكلمات العادية والشائعة من جهة ، والاعتدال في استعمال المجاز والكلمات النادرة والغريبة المفضية إلى نوع من الألغاز من جهة ثانية . وبهذا تكون جودة اللغة الشعرية «في وضوحها وعدم تبذلها»[4] وفي «استعمال مؤسسات اللغة الشعرية في شيء من الاعتدال» .[5]

وبهذا المعنى ، تعد الاستعارة نوعا من التسامي اللغوي المعادل لسمو موضوع التراجيديا ونبله ورقي انفعالاته .

وهي بذلك ، تعد وسيلة لإدراك المعرفة بواسطة اقتناص علاقة التشابه بين الأشياء المتباينة ، وتسهم في إعادة اكتشاف الواقع من جديد ، ووصفه في حيويته وحركته غير النهائية ، ذلك أن الاستعارة الحية هي التي تعبر عن الوجود

---

(١) أرسطو ، كتاب - فن الشعر : ٩٥ .

(٢) ابن رشد ، تلخيص كتاب - أرسطو طاليس في الشعر : ١٩ .

(٣) أرسطو طاليس ، فن الخطابة : ١٩٦ (ترجمة عبد الرحمن بدوي) .

(٤) أرسطو ، كتاب - فن الشعر : ١٩٠ .

(٥) نفسه : ١٩١ .

الحي على حد تعبير بول ريكور .[1]

فالاستعارة الشعرية ، إذن ، تضطلع بوظيفة معرفية خلافا للوظيفة التزيينية والزخرفية التي تتميز بها الاستعارة النثرية . «و مما يستغرب له أن معظم الباحثين الغربيين في العصر الحديث الذين عارضوا نظرية أرسطو في الاستعارة ، كانوا يتحدثون عن نظرية موحدة لأرسطو في الاستعارة ، ويمزجون بين ما جاء في كتابيه «فن الشعر» و«فن الخطابة» . ومنهم آي . أريتشاردز نفسه وماكس بلاك وغيرهما . وقد بين جورج والي في تناوله لمادة «الاستعارة» في موسوعة الشعر وفن الشعر أن أرسطو ألمح إلى وجود اختلاف حاد بين استخدام الاستعارة في الشعر واستخدامها في النثر . وقال إن النحويين منذ شيشرون وكانتيليان أكدوا مبدأي الانسجام والتطابق في مواد الاستعارة بالعودة إلى «فن الخطابة» حيث يعالج أرسطو الاستعارة النثرية ، وعلى أيدي النحويين والبلاغيين من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر بأوروبا تحولت الاستعارة إلى حلية لتزيين الأسلوب وتجميله . هؤلاء قصروا اهتمامهم على جانب واحد من نظرية أرسطو في الاستعارة ، وأهملوا الجانب الأكثر أهمية ، وهو الذي يبرز الاستعارة وسيلة لإدراك المعرفة»[2]

٥- خلاصات ونتائج:

لقد خضعت نظرية أرسطو في الاستعارة لقراءات متعددة ، تحكمت فيها خلفيات نظرية متباينة في تصورها لعمليات إنتاج المعنى وعلاقته بالفكر والواقع واللغة . وهكذا نظر إلى الاستعارة عند أرسطو بوصفها نظرية موحدة تتشكل من أقواله المتضمنة في كتابيه «فن الشعر» و«فن الخطابة» دون تمييز بين الاستعارة

---

(1) La Métaphore Vive, p. 61

(٢) د . ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، ط ١ (بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٢م) ص ٤٥ .

في الشعر والاستعارة في النثر ، وأسندوا لها وظيفة واحدة مفادها أنها مجرد زخرف وحلية تضفي على الأسلوب الوضوح والسحر والتميز . وهم بذلك ، قد أغفلوا النظر إلى الاستعارة في ضوء النسق الخاص بكل كتاب . ذلك أن الاستعارة في كتاب «فن الشعر» ترتبط بالتراجيديا وعناصرها التي تحتل فيها الحبكة مركز الصدارة ، والتي تتغيى المحاكاة وإحداث التطهير بإثارة مشاعر الخوف والشفقة في المتلقي . بينما في كتاب «فن الخطابة» تندرج في سياق وظيفة البلاغة الإقناعية التي تقتضي أن يكون الأسلوب واضحا وبعيدا عن الابتذال في الآن نفسه . ولتحقيق هذا المطلب يتم استعمال الاستعارة شريطة أن تبتعد عن الغرابة والإفراط في الشعرية ، وأن تكون مناسبة لموضوعها ، ولعل هذا ما دفع إلى الاستنتاج بأن الوظيفة المهيمنة على الاستعارة النثرية هي الوظيفة التزيينية . في حين أن وظيفة الاستعارة الشعرية معرفية تتجلى في قدرة الشاعر الذي يمتلك علامة العبقرية على إدراك الشبه في ما يبدو غير متشابه للعاديين من الناس .

ومع ذلك ، فإن نصوص أرسطو حول الاستعارة في كتابي «فن الشعر « و«فن الخطابة» تتحدى كل قراءة تسعى إلى الخروج بتصور منسجم وموحد ، ذلك أن الدراسة التحليلية لبعض النصوص في الكتابين معا تجعلنا نعتقد بأن وظيفة الاستعارة عند أرسطو تزيينية وزخرفية لأنها ليست أساس الخطابة وجوهر التراجيديا . ألم يقل أرسطو في تعريفه للخطابة إنها الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان»؟[1] وأن «التصديقات (أي الحجج الخطابية) هي الأمور الوحيدة الداخلة في مجال الفن (أي فن الخطابة) وماعداها فمجرد زوائد»[2] وأن الاهتمام بالأسلوب والاستعارة خاصةً ضرورةٌ تعليميةٌ ، مرتبطة بفساد السامع[3]؟

---

(١) أرسطو ، فن الخطابة : ٢٩ .

(٢) نفسه : ٢٤ .

(٣) نفسه : ١٩٤ .

أو لم يقل في كتاب «فن الشعر» إن الحبكة هي الجوهر الأول في التراجيديا[1] ؟ وإن الشاعر ينبغي أن يكون صانع قصص وحبكات أولا[2] ؟ وإن اللغة ليست إلا مظهرا خارجيا لأفكار الشخصيات[3] ؟

وفي المقابل نصادف نصوصا أخرى توحي بأن الاستعارة في الشعر والنثر وسيلة لإدراك المعرفة . فهي في الشعر علامة العبقرية ، وملكة تميز الشعراء الذين يستطيعون حدس المتشابه في المختلف ، والوحدة في التعدد . بل إن الاستعارة الشعرية بما تتسم به من وضوح وسمو ونبل هي المعادل الفني لموضوع التراجيديا الذي هو محاكاة الفعل الجاد الخاص بأفاضل القوم ، والنظير الجمالي للمشاعر والانفعالات النبيلة المحدثة بالتطهير . كما أن الاستعارة في الخطابة هي التي تجعل المتلقي يشعر بلذة التعلم والمعرفة . ألم يقل في الخطابة «إن الكلمات التي تمكننا من تعلم شيء هي سارة جدا»[4] وأن «هوميروس حين يسمي الشيخوخة قصبه ، يعلمنا ويخبرنا بواسطة الجنس ، لأن كليهما فقد ازدهاره» .[5]

وعلى الرغم من كل ذلك ، يمكن القول تجاوزا ، إن الوظيفة المعرفية قد هيمنت على الاستعارة الشعرية ، وأن الوظيفة التزيينية قد ألقت بظلالها على الاستعارة النثرية ، ويؤكد هذا أن أرسطو أثناء حديثه عن لذة التعلم والمعرفة التي

---

(١) أرسطو ، فن الخطابة : ٩٨ .

(٢) نفسه : ١١٥ .

(٣) نفسه : ٩٩ .

(٤) نفسه : ٢٢٠ .

(٥) نفسه : ٢٢٠ .

تحدثها الكلمات لم يستشهد باستعارة نثرية ، وإنما استشهد بأشعار شعرية للشاعر هوميروس(١) .

ومن هنا ، نستنتج أن الفرق الجوهري بين الاستعارة الشعرية والاستعارة النثرية لا يكمن في بنية الاستعارة ، بما هي عملية ذهنية مجردة ، وإجراء أسلوبي يستخدمه الشاعر والناثر ، وإنما يتجلى في اختلاف وظيفتها في كلا الخطابين ، بحيث إنها وسيلة من وسائل المحاكاة في الشعر ، وطريقة من طرائق الإقناع في الخطابة فضلا عن كونها زخرفا في النثر ، ووسيلة من وسائل الإدراك المعرفي في الشعر . وبهذا يكون أرسطو واعيا بما يميز أجناس الخطاب المختلفة في طريقة استخدامها للاستعارة .

أما من حيث مفهوم الاستعارة عند أرسطو ، فإنه يدل على جنس التغيير الدلالي بصفة عامة أو ما يسمى لاحقا عند فونطانييه بالمجازات ،(٢) أو محسنات الدلالة figures de significations .

وعلاوة على ذلك ، فإن أرسطو لا يعتبر الاستعارة تشبيهها مختصرا ، ولم يكن مهووسا بتحديد الفروق بين الوجوه البلاغية والقائمة على المشابهة ، بقدر ما كان معنيا بإبراز مفهوم النقل بوصفه إجراءا منطقيا ثابتا تتولد عنه مختلف أنواع المجاز المجسدة للتحققات النصية للفكر المنطقي التشابهي .

---

(١) هوميروس (Homere) (ربما عاش في القرن الثامن ق . م) . شاعر ملحمي إغريقي . تنسب إليه عادة ملحمتا «الإلياذة» (ومعناها ملحمة إليون [المدينة الواقعة في بلاد الطروادة] وهي قصيدة حربية موضوعتها ، المذكورة في المطلع ، هي العقاب الإلاهي لأخليوس نصير الإغريق المحاصرين لطروادة وعواقبه الوخيمة (تعريب ، سليمان البستاني ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٠٤) و(عنبرة سلام الخالدي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٤) و(أمين علامة ، دار الفكر العربي ، ط ٢ ، ١٩٨١) . و«الأوديسة » والتي هي قصة مغامرات تحكي عودته إلى بيته من حرب طروادة [تعريب أمين سلامة ، دار الفكر العربي ، مصر] .

(2) Fontanier, les figures du discours, flammarion, paris, 1977, p. 77.

ولهذا، نجد أن تصنيفه للاستعارة يقوم على تصوره المنطقي للكون المبني أساسا على تنظيم عناصره إلى أجناس وأنواع محددة، تجمع بينهم مجموعة من العلاقات المرسومة سلفا، والذي يحدث أي خروج عنها خلخلة لنظام الأشياء الطبيعي.

كما أن التصور الأرسطي للاستعارة لا يخرج عن أسس النظرية الاستبدالية للاستعارة، وذلك بإقامة صرحها على قاعدة الاسم المفرد ودلالته بمعزل عن السياق، والنظر إلى الاستعارة بوصفها انزياحا عن الاستعمال الشائع والمألوف، وأنها تقوم على عملية الاستبدال وثنائية الحقيقة والمجاز.

ومع ذلك فإن مفهوم الاستبدال لا يشمل جميع الأمثلة التي أوردها أرسطو، إذ هناك استعارات لا تقوم على الاستبدال نظرا لغياب اللفظ الحقيقي الدال على ذلك المعنى في اللغة المتحدث بها. وسنرى أن مفهوم الاستبدال سيكون عاملا حاسما عند فونطانيي في التمييز بين الصور المجازية والصور الاضطرارية التي تفرضها الضرورة اللغوية.

والحقيقة أن نظرية الاستعارة عند أرسطو قد هيمنت لقرون عديدة على التفكير البلاغي الغربي وأعيدت صياغتها بشكل نسقي في كتاب «محسنات الخطاب» لفونطانيي ضمن المجاز ومحسنات الدلالة. فما هو -إذن- مفهوم الاستعارة عند فونطانيي؟ وما هي خلفياته النظرية؟.

الفصل الثاني:

مفهوم الاستعارة عند «فونطانيي»

Pierre Fontanier

تمهيد

١ . تعريف الحسن

١ . ١ الحسن والمجاز

٢ . مجاز الاستعمال ومجاز الإبداع

٢ . ١ مجاز الاستعمال

٢ . ٢ مجاز الإبداع

٣ . تعريف الاستعارة

٣ . ١ مقارنة بين أرسطو وفونطانيي

٣ . ٢ الاستعارة الاضطرارية والاستعارة الإبداعية

٣ . ٢ . ١ الاستعارة الاضطرارية

٣ . ٢ . ٢ الاستعارة الإبداعية

٣ . ٢ . ٢ . ١ شروط الاستعارة الإبداعية

٤ . التشخيص الاستعاري والاستعارة المسترسلة

٤ . ١ التشخيص الاستعاري

٤ . ٢ الاستعارة المسترسلة

٥ . خلاصات ونتائج

مفهوم الاستعارة عند بـ«فونطانيي»(١)
Pierre Fontanier

تمهيد:

يشكل كتاب ' فونطانيي ' «محسنات الخطاب» «les figures du discours» حلقة مهمة من حلقات البلاغة الغربية بعد أرسطو ، إذ يمثل الصياغة النهائية والمكتملة للبلاغة الغربية الكلاسية ، ومحاولة لقراءة كتاب ديمارصي(٢) Du Marsais «كتاب المجازات» «Traité des tropes» والتعليق عليه وإعادة تنظيمه ، واستدراك ما فاته .

وقد صدر الجزء الأول من «محسنات الخطاب» سنة ١٨٢١ م بعنوان «كتاب مدرسي كلاسي من أجل دراسة المجازات» ، خصص لتلاميذ الثانوي لاعتبارات بيداغوجية ، ونظرا للنجاح الباهر الذي حققه ، تَمَّ اعتماده في المنهاج الدراسي بالجامعة . أما الجزء الثاني منه ، فقد خصص «للمحسنات غير المجازية» وصدر سنة ١٨٢٧م ، واعتمد مادة للتدريس في قسم البلاغة .

---

(١) كان أستاذا للنحو العام في المدرسة المركزية لـ Ardèche وأستاذا للآداب والفلسفة في الإعداديات الملكية . وله دراسات تطبيقية حول راسين وبوالو تعد خير مثال للدراسات البلاغية التطبيقية . ومن أشهر مؤلفاته كتاب «محسنات الخطاب Les figures du discours» .

(٢) ديمارصي ، سيزار شيسنو [17561676] [Dumarsais, césar chesneau] كان في أول أمره معلما ومربيا وقد عرف خصوصا بمصنفه : Traité des Tropes différents ou des sens dans lesquels en peut prendre un même mot dans une même langue [1730] . وهو مصنف ينحدر من مدرسة بور رويال .

إلا أن إصدار الجزءين في كتاب واحد لم يتم إلا بعد قرن ونصف من الانتظار ، وهو حلم طالما راود فونطانيي منذ مدة ، إذ قال سنة ١٨٢٧م :

«يمكن أن نعترف يوما ما ، بأنه من الأجدى جمع كل أنواع المحسنات في مؤلف واحد وذلك لكي تكون موضوعا لتدريس واحد . وسيكون ذلك ، بالفعل ، الوسيلة الوحيدة لإدراك العلاقات أو الاختلافات بين هاته أو تلك بصورة جيدة»[١] .

وأكد هذه الرغبة ذاتها أيضا سنة ١٨٣٠م ، إذ قال : «يمكننا دائما إذا أردنا أن نجمع المحسنات المجازية وغير المجازية في مؤلف واحد وهذا لن يعوز من يريد معرفة نسق الكاتب في كليته ، والذي هو بدون شك ، عقلاني وفلسفي أكثر من غيره ، وأنه أكمل نظام ظهر إلى اليوم في لغتنا وربما في جميع اللغات»[١]

ويلاحظ على كتاب «فونطانيي» اختزاله الإمبراطورية الشاسعة للبلاغة الأرسطية في أحد مكوناتها الرئيسة ، أي «الأسلوب» Elocutio ، وعدم اهتمامه بمرحلة «البحث» inventio ومرحلة «النظم» disposition وهو ما أدى إلى انحطاط البلاغة حسب «جيرار جينيت»[٣] و«تزتفان تودوروف»[٤] .

وبما أن فونطانيي قد اتخذ من «المحسن» مفهوما مركزيا تندرج تحته «المحسنات المجازية وغير المجازية» ، فإن الوقوف عند تعريفه له ، يعد ضرورة منهجية ينبني عليها مفهومه للاستعارة وأنواعها ووظيفتها . فما هو - إذن - تحديد فونطانيي «للمحسن» «Figure»؟ .

---

(1) Gérard Genette, Introduction , p.6, in Fontanier, les Figures du Discours Flammarion, Paris, 1977.

(٢) P. Fontanier, les figures du discours, p 23 . نشير إلى أن فونطانيي يمدح في غير هذا الموضوع عمله ، حيث يصفه بأنه «نظام عقلاني فلسفي تكون جميع تفاصيله متناسقة مرتبطة فيما بينها ، بحيث لا يتكون من مجموعها إلا كل واحدة» . Ibid, p. 28

(3) G.Genètte , la rhétorique réstreinte.

(4) T.Todorov, la théorie du symbole, Edition du Seuil, Paris 1977.

١ - تعريف « المحسن »:

لقد صارت البلاغة عند «فونطانيي» تهتم بالشكل وحده ، تاركة المضمون ، أي الحقيقة للمنطق ، فهي لم تعد تبحث عن مطابقة اللغة للواقع أو الاعتقاد ، وإنما تسعى إلى تحقيق المطابقة بين شكل وشكل أرقى يعد نموذجا ومثالا . والشكل عند «فونطانيي» هو «المحسنات» «les Figures» ، وليس الخطاب في شموليته .

وتجدر الإشارة ، قبل كل شيء ، إلى أن لفظ «محسن» «Figure» قد استعمله فونطانيي بدوره استعمالا مجازيا كما هو الشأن بالنسبة لمفهوم «النقل» عند أرسطو . فـ«المحسن» يتنزل بالنسبة للخطاب منزلة القامة والقسمات والملامح والصورة الخارجية من الجسم ، ذلك «أن الخطاب وإن لم يكن جسما بل فعلا من أفعال الذهن ، إلا أن له في اختلاف طرائقه في الدلالة والعبارة شيئا شبيها باختلاف الأشكال والقسمات التي نجدها في الأجسام الحقيقية»(١) .

إلا أن هذا النوع من المحسنات يعتبر مجازا بنوع من التسامح ، لأنه مفروض من لدن اللغة التي لا يوجد فيها لفظ آخر للتعبير عن هذا المعنى بعينه(٢) .

كما أن مفهوم «المحسن» ينم عن تصور فلسفي للغة ذي جذور أرسطية ، يقوم على التمييز بين «كيف» و«ماذا» في الخطاب . ومن ثم ، يصبح الأسلوب والصور المجازية التجلي المحسوس لعالم الفكر والمعاني .

وينظر «فونطانيي» إلى «المحسن» بوصفه انزياحا عن الاستعمال الأصلي للكلمات ، يقول :

«إما أن الكلمات تستخدم بمعنى حقيقي ما ، أي بدلالة من دلالاتها المعتادة والعادية ، الأصلية وغير الأصلية ، وإما أنها تستخدم بمعنى ملتو ، أي

---

(1) Du Marsais, Traité des Tropes, le nouveau commerce, Paris, Octobre, 1977, p.11. et P.Fontanier, Op cité p. 63,

(2) P. Fontanier, les Figures du discours, p. 63.

بدلالة تعار لها لحظة ، وليست إلا اقتراضا خالصا»[١] .
لكن مفهوم الاستعمال ملتبس وغير ملائم ، لأنه حسب «ديمارصي» :
«يُنتج من المحسنات في يوم سوق أكثر مما يُنتج في عدة جلسات أكاديمية»[٢] أي أن المحسنات تنتج في الاستعمال أيضا ، ولا تخلو منها اللغة اليومية والخطاب العادي . ولذلك يحتاج الأمر إلى معيار أكثر ملاءمة وتماسكا . ويظن «جيرار جنيت» G. Genette «أنه متضمن في تعريف «فونطانيي» الآتي :
«إن محسنات الخطاب هي السمات أو الأشكال ، أو طرائق التعبير التي تبتعد بها اللغة . . . كثيرا أو قليلا عما كان تعبيرها البسيط والمشترك»[٣] .
وهذا المعيار في نظر «جيرار جينيت» هو مفهوم البساطة الذي يؤوله بمعنى الحرفية ، أو بمعنى أدق ، فإن المقياس الملائم للتعرف على «المحسن هو» الاستبدال la substitution[٤] .
فالمحسن ، إذن ، انزياح عن التعبير البسيط والمشترك بطريقة حرة واختيارية لا تفرضها اللغة كما هو الحال في قولنا : «رجل المائدة» و«جناحا الطاحونة» . فهذان المثالان من قبيل المجاز الاضطراري catachrèse الذي يضطلع بوظيفة سد الفراغ الدلالي والمعجمي مادامت اللغة لا تمتلك دوال حقيقية قادرة على التعبير عن ذلك المدلول ، ولذلك فإنه لا يعد مجازا إلا بنوع من التسامح .
وبناء على ما سبق ، فإن المحسن استبدال دلالة مجازية بدلالة حقيقية موجودة في اللغة لاعتبارات جمالية وزخرفية وتداولية ، وبطريقة واعية ومقصودة وحرة .
ومع ذلك ، فإن هذين المقياسين معا عاجزان عن التمييز بين ما ينتمي إلى

---

(1) du Marsais, traité des tropes, p.7. et P. Fontanier, les Figures du discours, p.66.

(2) Du Marsais, op. cité, p.8.

(3) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 64.

(4) G.Genette, " introduction", p.p. 10-13 (in P.Fontanier, les Figures du discours).

اللسان، وما يخص الأسلوب الأدبي، ولا كيفية ذلك الانتماء. ذلك أن الخطاب وحده لا الكلمة المفردة هو القادر على إنجاز ذلك. إلا أن هذا النقد لم يمنع من اعتبار هذه المحسنات والزخارف المكون الجوهري للأدب وقيمته، فهي قوام الأسلوب الرفيع والكتابة الجيدة.

١.١. المحسن والمجاز:

لقد اتخذ ' فونطانيي ' من «المحسن» «figure» مفهوما مركزيا وجامعا للمحسنات المجازية وغير المجازية. وهذه هي قيمة كتاب «محسنات الخطاب»، حسب «جيرار جينيت»[(١)]. وقد يكون اختيار هذه الوحدة المتميزة، التي ليست هي اللفظ ولا القول تعبيرا عن موقف وسط بين رأي أرسطو الذي كان شاملا لمجموع المجال البلاغي أي «البحث» «invention» و«النظم» «disposition» و«الأسلوب» Elocution، ورأي «ديمارصي» الذي رد علوم البلاغة إلى النحو، وجعل وظيفته أن «يُفهم الدلالة الحقيقية للألفاظ، والمعنى الذي تُستعمل به في الخطاب»[(٢)].

ويذهب «جيرار جينيت» إلى أن الوحدة المثالية عند «فونطانيي» ليست الخطاب أو اللفظ لأنهما «وحدة نحوية أكثر منها بلاغية»[(٣)]. وإنما هي المحسن الذي يتمثل في شعار فونطانيي الآتي: «لاشيء غير المحسنات، لكن جميع المحسنات»[(٤)].

وتتجلى أهمية هذا الموقف الثالث في تشييده لعلوم البلاغة على وحدة تسهم بصورة إجرائية في إحصاء جامع لمختلف المحسنات، وتصنيفها وفق نظام

---

(1) Genette, "Introduction" in Fontanier, les Figures du discours, p.8.

(2) Ibid, p.8.

(3) Ibid, p.8.

(4) Ibid, p.8.

نسقي وعقلاني . وهو الأمر الذي جعل من كتاب «فونطانيي» تحفة من تحف العبقرية التصنيفية»[١] .

فالحسن ، إذن ، يصلح للاضطلاع بهذا الدور التصنيفي لأنه يتعلق ، بلا خلاف ، باللفظ والقول والخطاب .

ويبدو أن «فونطانيي» كان يتطلع إلى تأسيس بلاغة عامة للمحسنات دون حصرها في نظرية المجاز أو الانزياح الدلالي . وقد تأتى له ذلك بالفعل ، إلى درجة أن «جيرار جينيت» قد وصفه بأنه «ليني البلاغة»[٢] . . .

ويعد تصنيف فونطانيي للمحسنات تصنيفا ضخما وهائلا لا يشكل فيه المجاز سوى نوع خاص هو المحسنات الدلالية les Figures de signification أو المجاز بالمعنى الدقيق للكلمة ، الذي يتخذ من اللفظ المفرد أساسا له . في حين هناك أنواع أخرى من المحسنات هي : المحسنات الصوتية . والمحسنات التركيبية والمحسنات الإبداعية ، والمحسنات الأسلوبية ، والمحسنات الفكرية .

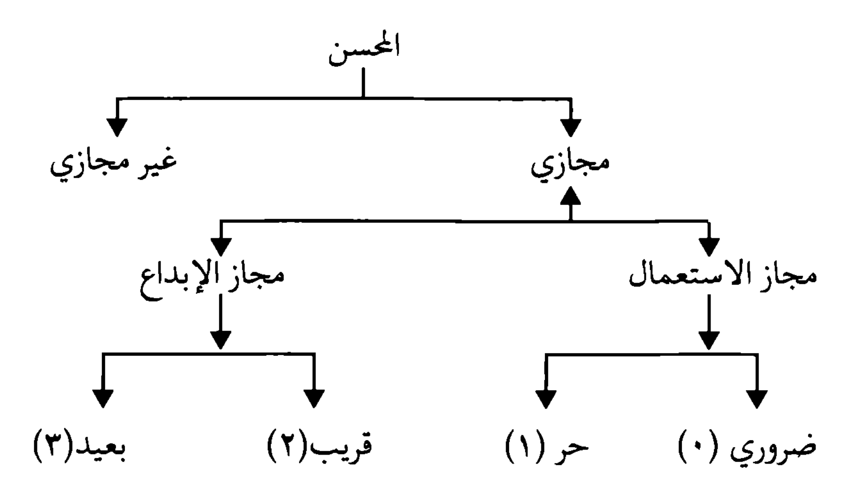
إلا أن المفارقة التي يكشف عنها النظام الداخلي للكتاب هي أن «المحسن» ، بالرغم من اعتباره مفهوما مركزيا في تصنيف المحسنات ، قد فسح المجال للمجاز «trope» ليقوم بتصنيف المحسنات إلى مجازية وغير مجازية . وهو ما يوضحه الجدول الآتي[٣] :

---

(1) Genette, "Introduction" in Fontanier, les Figures du discours, p.8.

(٢) لينيه Linée (كارل فون ١٧٠٧ م - ١٧٧٨) «عالم أسوجي في الطبيعة والنبات ، وضع تقسيما لمملكة النبات : أربعة وعشرون فصيلة طبقا لصفاتها المعروفة لا تزال جداوله مستعملة إلى يومنا» . منجد في اللغة والأعلام ، ط ٢١ ، دار المشرق ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٦٢٢ (حرف اللام) .

(3) J. Cohen, Théorie de la figure, p 117, in sémantique de la poésie, édition du seuil, coll, points, 1979 .



ونستنتج من قراءة هذا الجدول أن التصنيف ينطلق من المجاز الخالص أولا ، ثم ينتقل إلى المحسنات التي تسمى مجازا بنوع من التسامح ، وبعد ذلك تأتي «المحسنات غير المجازية» . وهكذا تظل وحدة القياس هي المجاز ما دام اللفظ المفرد لا الخطاب هو الأساس في نظرية فونطانيي المجازية .

فالمفارقة الصارخة في الكتاب ، إذن ، هي اعتبار المجاز ، في آن واحد ، نوعا من أنواع المحسنات ومثالا لكل المحسنات .

والواقع أن كتاب «فونطانيي» يتجاذبه مقصدان : مقصد يتخذ من «المحسن» Figure وحدة مثالية ، ومقصد آخر يرتكز على المعنى في المقام الأول ، ومن ثم اللفظ المفرد فالمجاز trope ، فإذا كان المقصد الأول هو الذي يحكم تصنيف الكتاب للمحسنات في الخطاب ، فإن المقصد الثاني هو الذي فرض تصنيف المحسنات إلى مجازية وغير مجازية . وقد كان من الممكن أن تكون الغلبة للمقصد الأول على الثاني لو أن الخطاب حل محل اللفظ في نظرية الأسس الأولى . لكن هذه النظرية ظلت نظرية في «العناصر» منسجمة مع المذهب الفكري الذي يهتم بالمعنى البسيط المفرد ، لأنه وحده ، يستحق أن يسمى «عنصرا بسيطا من عناصر الفكر» . يقول فونطانيي : «ما أشد ما تختلف المحسنات المعنوية عما عداها من المحسنات لأنها ليست كهذه جميعا في ألفاظ

متعددة ، بل في كلمة واحدة ، وأن ما تصوره في صورة غريبة ليس فكرة برمتها ، ولا مجموعة من المعاني ، بل معنى واحدا فريدا أي عنصرا بسيطا من عناصر الفكر»[١] . وهكذا يظل سلطان اللفظ جاثما على هذا النوع من المحسنات .

٢ . مجاز الاستعمال ومجاز الإبداع :

٢ . ١ . مجاز الاستعمال :

يعد مجاز الاستعمال جزءا من الكفاية اللغوية للمتكلم والمتلقى على حد سواء ، ووسيلة لإغناء اللغة والتصرف فيها والتعبير عن العالم غير المحدود بأدوات محدودة .

ويكون مجاز الاستعمال حرا واختياريا إذا قام المتكلم باستبدال معنى مجازي بمعنى حقيقي له وجود في اللغة ، وذلك قصد تحقيق غايات جمالية وتداولية . فالمتكلم لم يكن مكرها على استعمال كلمة بعينها نتيجة وجود بياض في المعجم أو فراغ لغوي ، بل بالعكس من ذلك كان يتمتع بحرية الاختيار والاستبدال بين الكلمات القادرة على توصيل رسالته ومقاصده .

وهذا النوع من المجاز تعج به الأسواق وخطابات الناس اليومية ، ويتخلل لغة الأطفال والشعوب البدائية والمجانين[٢] «إننا نتعلمه بواسطة الاستعمال كما نتعلم اللغة الأم ، ولا نستطيع أن نقول متى تعلمناه ولا كيف»[٣] فهو «جزء لا يتجزأ من الكلام» و«ينتمي إلى الرصيد اللغوي»[٤] : أليست اللغة مقبرة المجازات التي فقدت جدتها وحيويتها؟[٥]

---

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 453.

(2) Ibid, p. 157.

(3) Ibid, p.157.

(4) Ibid, p.164.

(5) Langage, n°54, didier edition, 1979, Paris, p.6. J.Moulino, et.

إن مجاز الاستعمال ، بهذا المعنى ، يقع في منطقة وسطى بين مجاز الاضطرار catachrèse ومجاز الإبداع ، إنه توسع في اللغة ، لا يشعر المتلقي إزاءه بأي منافرة دلالية ، لأنه يعتبره حقيقة من الدرجة الثانية .

كما أن مجاز الاستعمال يكون اضطراريا إذا لم يجد المتكلم بدا من استعمال لفظ معين للتعبير عن معنى يفتقر إلى لفظ حقيقي يدل عليه في اللغة . فالمجاز الاضطراري catachrèse بصفة عامة حسب فونطانيي هو «أن يستعمل اللفظ الموضوع لمعنى معين في معنى آخر جديد ليس له لفظ ، أو فقد لفظه الموضوع له في أصل اللغة» (١) . ومن ثم ، فإن مجاز الاستعمال الاضطراري هو الذي ينجم عن فقدان اللفظ الحقيقي في اللغة للتعبير عن معنى محدد ، وتدعو الحاجة والضرورة إلى تدارك ذلك الافتقار أو ذلك العيب لاستعارة لفظ له دلالة خاصة به في الاستعمال اللغوي العادي والعرف الشائع .(٢)

إلا أنه لا ينبغي أن ننظر إلى هذا الافتقار وذلك العيب بنوع من الريبة والحذر ؛ إذ يجب أن نعتبره نعمة ، إذ لو كانت ألفاظنا على قدر معانينا لانفجرت ذاكرتنا ، «فأي ذاكرة تستطيع حفظ ذلك العدد من الألفاظ وتذكرها واستظهارها»(٣) . ولذلك نجد «فون همبلوت» يعرف الخطاب بأنه استعمال غير منته لوسائل محدودة ومنتهية . ومع ذلك ، فإن الذاكرة حسب «فونطانيي» هي التي يمكن أن نعول عليها في «إمدادنا بعدد محدود من الألفاظ ، للتعبير عن عدد لا يحصى من المعاني» . (٤)

وبناء على ما سبق ، يمكن القول : إن مجاز الاستعمال الاضطراري يعد من

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 158.

(2) Ibid, p. 158.

(3) Ibid, p. 158.

(4) Ibid, p. 158.

قبيل الاتساع في الكلام الذي تترتب عنه معان وضعية ذات أصل مجازي ، تقع في منطقة وسطى بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ، إلا أنها بطبيعتها أقرب إلى الحقيقة منها إلى المجاز ، مع أنه كان من الممكن أن تكون مجازية من حيث المبدأ . فمجاز الاستعمال الاضطراري ، وفق هذا التصور ، يعتبر حقيقة من الدرجة الثانية ، ولا يقدم سوى معنى مفرد وعار . وذلك على عكس المحسنات المجازية الحقة ' التي تقدم عن قصد معنيين أحدهما في صورة الآخر أو بإزائه» .[١]

٢.٢ - مجاز الإبداع:

ينقسم مجاز الإبداع إلى مجاز قريب ومجاز بعيد ، فالأول هو المختار لأنه يستجيب لشروط الاستعمال الجيد للمجاز وقواعده . يقول «فونطانيي» :

«بالنظر إلى استخدام المجازات في الخطاب علينا فيما يبدو لي أن نتفحص (. . .) كيف وفي أية شروط هو جيد ومشروع ، وكيف يمكن أن يكون رديئا وسيئا ، وبعبارة أخرى ، علينا أن نتفحص (. . .) ما استعمالها الجيد ، وما استعمالها السيء» .[٢]

وهكذا ، فإن شروط الاستعمال وقواعده ، هي :

أ- «لا تليق المجازات بكل الموضوعات على حد سواء»[٣] فهناك موضوعات تحتاج إلى المجازات وأخرى لا تحتاج إليها .

ب- «إن المجازات تليق بالنثر أقل مما تليق بالشعر ، وبأنواع من الشعر أقل من أنواع أخرى»[٤] .

---

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p.p. 219.

(2) Ibid, p.p. 155.

(3) Ibid, p. 175-180.

(4) Ibid, p. 180-182.

ج- «إن استعمال المجازات في الموضوعات والأنواع التي تلائمها أحسن ملاءمة خاضعة لقواعد معينة يفرضها العقل والذوق فرضا .»[1]

وهذه القواعد العامة هي :

١- «إن المجازات تنشأ طبعا من الموضوع»[2] ، أي لا ينبغي أن تكون متكلفة ولا مقصودة ، بل يجب أن تأتي تلقائيا كما هو الحال بالنسبة للشاعر راسين Racine .

٢- «مهما أمكن للمجازات أن تكون طبيعية من جميع النواحي ، فإنها تجمع الشروط الضرورية لجمالها وكمالها على التوالي»[3] . وهكذا لا ينبغي أن يكون بعيدا ومتكلفا ، ويكون فيه الخيال متطرفا إلى حد عدم الاحتمال أو الإضحاك ، ويجب أن يتسم بخاصية الأمانة أو الصدق أو الإقناع ، التي تقوم وحدها عذرا له .

٣- «لا ينبغي الإفراط في استخدام المجازات ، حتى ولو كانت تامة في حد ذاتها ، بل لا ينبغي استخدامها إلا باعتدال وتحفظ»[4] .

أما سوء استعمال المجاز الذي هو قرين المجاز البعيد ، فيمكن تلخيصه حسب «فونطانيي» في الاختلاف وعدم التجانس بين المعني المجازي والمعنى الحقيقي ، وفي التكلف والإفراط ، وفي «الانتقال المفاجئ أكثر مما ينبغي من مجاز إلى آخر ، أو انعدام العلاقة بين مجازات مختلفة»[5] .

---

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 182.

(2) Ibid, p. 182-183.

(3) Ibid, p.p. 183-184.

(4) Ibid, p. 184.

(5) Ibid, p.p. 200-205.

وبما أن الاستعارة تندرج ضمن المجاز بالمعنى الدقيق للكلمة - حسب فونطانيي- فإنها لن تخرج عن هذا التصور العام للمجاز ، وشروط استعماله الجيد وقواعده . فما هو إذن تعريف الاستعارة عند فونطانيي ؟

٣. تعريف الاستعارة :

قدم «فونطانيي» تعريفين للاستعارة ، هما :

- «تقتضي المجازات بواسطة المشابهة عرض فكرة من خلال لفظ آخر يدل على فكرة أوضح وأشهر»(١) .
- «ننقل بواسطة الاستعارة الكلمة من الفكرة التي وضعت لها ، إلى فكرة أخرى ترتبط بها بواسطة علاقة المشابهة»(٢) .

وهذان التعريفان لا يختلفان في الجوهر عن تعريف ديمارصي للاستعارة الآتي :

«الاستعارة صورة ننقل بواسطتها الدلالة الخاصة بكلمة إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بوجه شبه موجود في الذهن»(٣) .

وهكذا ، فإن قراءة تعريفي «فونطانيي» تجعلنا نستنتج أن مجازات المشابهة لا تقتصر على الاسم فقط بل تشمل كل أنواع الكلم . كما أن الاستعارة ، بالنسبة إلى «فونطانيي» هي نتاج علاقة بين فكرتين : الفكرة الأولى الملازمة للفظ ، أي الدلالة الوضعية الأصلية للفظ المستعار ، والفكرة الجديدة التي أضيفت إليها»(٤) . أو بعبارة أخرى ، تقع الاستعارة من جراء استبدال معنى مجازي بمعنى حقيقي لغايات جمالية أو تداولية . وتقوم علاقة المشابهة في هذا

---

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 99.

(2) Ibid, p.261.

(3) Du Marsais, Traité des tropes, p. 112.

(4) Ibid, p. 77.

الصدد بدور أساس في إنتاج الاستعارة والربط بين فكرتين (أو دلالتين - حسب ديمارصي-) متباينتين . ويعد وجه الشبه الجامع بين الطرفين عقليا أو موجودا في الذهن - حسب عبارة «ديمارصي» . أما المستعار منه فهو أقوى من المستعار له لأنه يتضمن فكرة أوضح وأشهر . فبين المعاني يقع التشابه ، والمعنى هنا لا يدرك «بالقياس إلى الأشياء التي تراها النفس» وإنما «بالقياس إلى النفس التي ترى»[1] لأنه من هذه الجهة وحدها يمكن أن يوصف بأنه أفصح وأشهر .

وقد تكون المشابهة التي تعد المولد الرئيس لمختلف الاستعارات موضوعية وذاتية . فالمشابهة الموضوعية تعتمد على السمات النووية les sèmes noyeaux للطرفين التي لا تتغير تبعا لاستعمال الكلمات في سياقات مختلفة : وتلوح مباشرة إلى القارئ بمجرد سماعها ، ذلك أن العرف السائد في المجتمع والرؤية التي تحكم تصوره للعالم والأشياء تقر بذلك وتعترف به بوصفه نظاما ثابتا للكون يتضمن أجناسا وأنواعا تمتلك خصائص موسومة marqués مشهورة لا تقبل التداخل والاختلاط . كما قد تكون المشابهة ذاتية يسهم المتلقي في بنائها وتكوينها . فالذات المبدعة لا تقف حيال العالم والأشياء موقفا سلبيا ، بل إنها تحاول إعادة اكتشافه ووصفه ونسج علاقات جديدة بين مكوناته التي تبدو متباينة أشد التباين . ومن ثم يسجل المبدع حضوره الفعال في العالم ، بوصفه ذاتا إيجابية دينامية ، لا تعيد إنتاج الواقع كما هو ، وإنما تقدم إضافات جديدة ، وتقتحم قارات دلالية بكرا ، وتنير مناطق وزوايا مظلمة . وهذا التصور الذاتي للمشابهة سيرتبط أساسا بالمدرسة الرومانسية والسوريالية والرمزية . ومن ثم ، فإنه لا ينسجم مع النزعة العقلانية التي تميزت بها بلاغة «فونطانيي» والبلاغة الكلاسية المعيارية عموما . ولهذا نجد «فونطانيي» يؤكد على المشابهة الموضوعية بين الأشياء القائمة على العرف الشائع والسائد بين الناس ، والمهيمن على لغتهم ، والمؤسس لخيالهم[2] .

---

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 41.

(2) Ibid, p.100.

وبهذا يحق لنا أن نقول مع «رينيه ويليك وأوستن وارين» : إن «لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة ، المعبرة عن نظرتها الشاملة ، وفي حالة الأشكال البلاغية الأساسية كالمجاز ، فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازي . فشعر الكلاسية الجديدة ، يتميز على سبيل المثال بالتشبيه والحشو ، وبالنعوت التزيينية والشعر الحكمي والتوازن بين الأجزاء وبالطباق . وفي فترة الباروك ، كانت الأشكال المتميزة هي ذكر المتناقضات ، والطباق ، واستعمال الكلمات استعمالا خاطئا «اللحن بالكلمات» . أما عقل المدرسة الكلاسية الجديدة فيميل إلى التمييزات الواضحة والمتواليات العقلية . فحركة الاستعارة تسير من الجنس إلى النوع ، أو من الجزئي إلى النوع . غير أن عقل عصرالباروك يستثير في الحال كونا مؤلفا من عوالم متعددة ، ومن عوالم يتصل كلها بالبعض الآخر بطرق لا يمكن التنبؤ بها»(١) .

٣. ١. مقارنة بين «أرسطو» وفونطانيي :

تكشف المقارنة بين تعريفي ، فونطانيي للاستعارة وتعريف أرسطو لها أن هناك تطابقا بين الرجلين في اعتبارهما مفهوم «النقل» مبدأ مؤسسا للعملية الاستعارية ، وفي انطلاق تصورهما العام للاستعارة من مسلمات النظرية الاستبدالية للاستعارة . ومع ذلك فإن هناك اختلافات يسيرة بينهما نوردها كالآتي :

١- سكون العلاقات بين أنواع المحسنات الدلالية عند فونطانيي لأن الهاجس التصنيفي كان مستبدا بفكره .

٢- الاستعارة عند أرسطو تدل على جنس التغيير بصفة عامة ، أي أنها تشمل المجاز أو المحسنات الدلالية حسب فونطانيي . أما الاستعارة عند فونطانيي فتنحصر في النوع الرابع القائم على القياس والمشابهة حسب أرسطو . ويبدو

(١) رينيه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، (ترجمة محيي الدين صبحي) مراجعة د . حسام الخطيب ط ٢ (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ م) ص٢٠٥-٢٠٦ .

هذا الاختلاف أهم من الأول ، مع أنه يمكن أن ينظر إليه بوصفه خلافا في الاصطلاح فقط .

٣- إن العلاقة بين طرفي الاستعارة تقع - حسب فونطانيي - بين المعاني أولا ، قبل أن تقع بين الألفاظ والأسماء . وهذا التصور للغة له علاقة بمسلمة رئيسة يؤمن بها فونطانيي هي أولية الفكرة والمعنى ، يقول : «الفكرة مكونة من معان ، والعبارة عن الفكرة بالكلام مكونة من ألفاظ ، فلننظر ما المعاني في ذواتها»[١] . وهكذا تقوم أولوية المعنى على أولوية اللفظ ، وهو ما جعل علوم البلاغة ترتبط بنظرية خارجة عن اللغة ، أي بعلم للمعاني يؤسس للانتقال من المعنى إلى اللفظ . وعليه ، فإن كل ما يمكن أن يقال عن الألفاظ ناتج عن «مطابقتها للمعاني»[٢] . ومن ثم ، فإن الحديث عن المعاني والألفاظ حديث عن المعاني مرتين : الأول «عن المعاني في ذواتها»[٣] والثاني من جهة أنها «ممثلة في الألفاظ»[٤]

٤- إذا كان تعريف أرسطو للاستعارة يتضمن مبدأ لتصنيف الاستعارة قائما على مفهومي الجنس والنوع ، وهو ما أسفر عن أربعة أنواع من الاستعارة ، فإن تعريف فونطانيي للاستعارة لا يتضمن أي تقسيم لها . ومن ثم ، جاء تصنيفه لها غير منحدر بشكل طبيعي من تعريفه للاستعارة .

وهكذا نجده يصنف الاستعارة تبعا لمصادرها التي تشمل كل ما يحيط بنا من أشياء مادية وطبيعية ومجردة ، وخيالية[٥] . وهو ما نتج عنه خمسة أنواع للاستعارة هي[٦] :

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p.41.

(2) Ibid, p.44.

(3) Ibid, p. 41.

(4) Ibid, p. 101.

(5) Ibid, p. 101.

(6) Ibid, 101-103.

أ- استعارة شيء حي لشيء حي نحو : «هذا الرجل ثعلب»
ب- استعارة شيء غير حي ومادي لشيء حي مجرد ، نحو :
«ربيع الحياة» وقولنا : «وردة العمر»
ج- استعارة شيء غير حي لشيء حي ، نحو : «هذا الرجل وباء عام»
د- استعارة مادية لشيء حي لشيء غير حي ، نحو :
«إجرامه هو جلاده الأول»
«وقع فريسة حزنه وندمه»
«افترس الحريق كل شيء في لحظة واحدة»
هـ- استعارة عقلية من شيء حي لشيء غير حي ، نحو :
«الخبرة هي معلمة الفنون»
«الزمن أكبر مواس»

ويمكن اختصار هذه الأنواع الخمسة - حسب فونطانيي - إلى نوعين هما[1] :

١- الاستعارة المادية ، تتم فيها المقارنة بين موضوعين ماديين حيين أو غير حيين .
٢- الاستعارة العقلية ، تتم فيها المقارنة بين شيء مجرد غير مادي وعقلي ، مع شيء مادي سواء أكان الأول مستعارا له أم مستعارا منه .

ويرى فونطانيي أن التمييز بين أنواع الاستعارات تكتنفه عدة صعوبات ، ولذلك فإن الأهم بالنسبة إليه هو القدرة على التمييز بين جنس الاستعارة وجنس الكناية وصور المجاز المرسل المختلفة .

وماعدا هذه الاختلافات التي وقفنا عليها بين تعريف «أرسطو» للاستعارة وتعريف «فونطانيي لها» فإن هناك تطابقا بينهما في التصور العام للاستعارة ،

---

(1) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 103.

ويتمثل ذلك ، بالتحديد في امتياحهم لمبادئهم الرئيسة من معين النظرية الاستبدالية للاستعارة ، وهي :

١- ثنائية الحقيقة والمجاز : فالحقيقة هي الاستعمال الأصلي للكلمات ، أما المجاز فهو استعمال الكلمات في غير ما وضعت له لسد فراغ في اللغة ، أو من أجل تحقيق غايات جمالية وتداولية .

٢- مبدأ الإعارة : يتحقق الاختيار الجمالي والأسلوبي ، ويتدارك النقص اللغوي باستعارة لفظ له دلالة خاصة به للتعبير عن دلالة جديدة .

٣- مبدأ الانزياح : يطلق اللفظ المستعار على ضرب معين من الأشياء بصورة تنزاح عن المعنى الوضعي إلى المعنى المجازي .

٤- مبدأ الاستبدال : يحمل اللفظ المستعار على معناه المجازي ، ويستبدل بلفظ غائب موجود في اللغة أو مفقود ، كان من الممكن استعماله في المقام ذاته بمعناه الوضعي . ويكون هذا الاستبدال اختياريا عندما يكون اللفظ الحقيقي موجودا ، ومن ثم ، فهو الذي يستحق - حسب فونطانيي - وصفه بـ«المحسن» Figure . وقد يكون هذا الاستبدال - أيضا - اضطراريا نتيجة فراغ لغوي ونقص معجمي ، وهو ما ينجم عنه نوع من المجاز الاضطراري الذي يصنف ضمن المحسنات بنوع من التسامح ، لأنه يخل بمبدإ حرية الاختيار الذي يعد جوهر التعبير المجازي .

وقد بين جيرار جنيت كيفية اشتغال مبدإ الاستبدال في مشروع فونطانيي البلاغي بقوله : «للتعرف على وحدة من وحدات الخطاب لابد من مقارنتها ومقابلتها ضمنيا بما يمكن أن يكون في محلها وحدة أخرى «معادلة» أي مشابهة ومخالفة معا . فإدراك اللغة هو بالضرورة أن تتخيل في المكان نفسه أو في الزمان ذاته إما صمتا أو لغة أخرى . ولولا القدرة على الصمت أو على قول شيء آخر لما وجد كلام : وهذا ما ترمز إليه وتصرح به محاربة فونطانيي للمجاز الاضطراري . فالكلام الاضطراري لا يرغم أحدا . والكلام الذي لم يقع عليه الاختيار من بين كلام غيره ممكن فهو كلام لا يقول شيئا

وليس بكلام ولولا المحسنات أكان من الممكن أن توجد لغة ؟»[1] .

٥- مبدأ العلاقة : إن الاستعارة تقوم على ملاحظة علاقة المشابهة بين طرفيها أو بين علاقاتها كما هو الحال في الاستعارة القائمة على القياس .

٦- مبدأ التفسير الجامع : إن شرح الاستعارة وتفسيرها ، يقتضي البحث عن الكلمة الحقيقية الغائبة ، التي حلت مكانها الكلمة المجازية انطلاقا من مبدإ الاستبدال . ويفترض أن تكون العبارة المفسِرة مطابقة للعبارة المفسَرة ، بحيث إن الجمع بينهما يؤدي إلى تحصيل الحاصل . وقد رسخ هذا الاعتقاد التعامل المدرسي مع النصوص وبخاصة في مادة «شرح النصوص L'explication de textes» التي كانت نصوص هوميرس موضوعا لها ، ذلك أن التلميذ يضع مقابل العبارات المجازية عبارات شارحة لها [2] .

٧- الوظيفة الزخرفية للاستعارة : تعد الاستعارة مجرد زخرف وعرض للمعاني في معرض حسن . فالاستعارة تعبر عن الفكرة ذاتها ، والمعنى نفسه الذي تعبر عنه العبارة الحقيقية ؛ الفرق الوحيد الذي بينهما شبيه بالفرق بين الفكرة العارية والفكرة المزخرفة ، أي أن الفرق بينهما ظاهري فقط ، ولا يمس جوهرهما . وهذا التصور الزخرفي للاستعارة يقوم على مسلمة أساس هي ، أن المعنى موجود في الذهن سلفا وتأتي العبارة لإخراجه من عالم الوجود بالقوة إلى عالم الوجود بالفعل . وبهذا تكون العبارة المجازية والاستعارية ترجمة للفكرة ذاتها في صورة أوضح وأجمل وأنبل .

وقد ترسخ هذا التصور الزخرفي للاستعارة في روما ، وبخاصة مع شيشرون (Cicéron) الذي يرى أن الاستعارة قد انتقلت من منطق الضرورة والحاجة الناتج عن محدودية عالم الألفاظ أمام عالم المعاني غير المحدود ، إلى منطق الزينة واللذة والجمال ، يقول : «إن الزي الذي ابتكر تحت ضغط الحاجة لحماية الجسد

---

(1) P. Fontanier, les figures du discours, pp 12, 13 .

(2) J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, Présentation: Problèmes de la métaphore, p.10.

من البرد ، قد تحول فيما بعد إلى أداة زينة . كذلك اللغة ابتكرت في البداية تحت ضغط الحاجة لتوصيل الفكر ، إلا أنها تحولت فيما بعد لكي تصبح مادة تزيينية»[١] .

إلا أن هذا التصور الزخرفي للغة لم يسلم من النقد فهاهو «سارتر» ، يقول : «الشعراء هم أناس يمتنعون عن اعتبار اللغة مجرد وسيلة [...] الشاعر نفض يده دفعة واحدة من اللغة – الأداة واختار اختيارا نهائيا الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات أشياء لا دلائل[٢] . أي إن الشاعر يتمرد على الموقف الذي يعتبر اللغة مجرد أداة تواصل نفعي ، تماما كما يتمرد الإنسان ، متى ، تحققت الوفرة والغنى ، على اعتبار اللباس مجرد وسيلة لاتقاء البرد . وهذا معنى قول أرشيبالد ماكليش : «لا ينبغي للشعر أن يدل بل ينبغي أن يكون»[٣] .

ومن هنا نفهم لماذا تم تشبيه الخطاب المجرد من المحسنات بجسد في حالة استرخاء ، بينما شبه الخطاب الذي يزخر بالمحسنات بجسد إنساني يبتعد عن حال الاسترخاء وتدب فيه الحركة التي هي مظهر من مظاهر الحياة[٤] .

٣.٢ـ الاستعارة الاضطرارية والاستعارة الإبداعية:

ميز «فونطانيي» بين الاستعارة الاضطرارية والاستعارة الإبداعية انطلاقا من ثنائية الضرورة والحرية ، فضلا عن مدى خضوع العملية الاستعارية لمقاييس الجمالية العقلانية القائمة على الوضوح ، والقرب ، والنبل ، والصدق ، والطبع ، والانسجام .

---

(1) Cicéron, de Oratore, III, 37, cité par J. Mollino, et all, opcité, p 10.

(2) cité par j. L. joubert, la poèsie, Ed., A. colin, Gallimard, 1965, p. 56.

(3) Cité par T. Todorov, critique de la critique, Ed. Seuil, paris 1984, p. 10.

(٤) الولي محمد ، المدخل إلى بلاغة المحسنات ، مرجع مذكور ، ص٦٣ .

٣.٢.١- الاستعارة الاضطرارية:

تنتمي الاستعارة الاضطرارية إلى الرصيد اللغوي ، وهي نتاج ضرورة لغوية أساسها عدم امتلاك بعض الأفكار والمعاني ألفاظا حقيقية في اللغة ، فيضطر المتكلم إلى اقتراض ألفاظ أخرى لها دلالات خاصة بها للتعبير عن تلك المعاني والدلالات والأفكار التي لا تتوافر على ألفاظ خاصة بها . وبهذا المعنى ، تصبح الاستعارة الاضطرارية حقيقة من الدرجة الثانية ، إذ تقع في منطقة وسطى بين المعنى الحقيقي الأصلي والمعنى المجازي(١) .

ولهذا ، فإن فونطانيي ، يطلق مصطلح « استعارة » على هذا النوع من المجاز بنوع من التسامح ، لأنه ليس استبدالا حرا واختياريا ، وإنما هو نوع من الاتساع في اللغة ، يأتي لسد فراغ لغوي ودرء فقر معجمي . ومن هنا ، فإن الاستعارة الاضطرارية تمنح القارئ معنى وحيدا وواحدا خلافا للاستعارة الإبداعية التي تقدم معنيين في الآن نفسه : كل واحد منهما في صورة الآخر(٢) .

ومن الأمثلة على هذا النوع من الاستعارات :

«أجنحة الجيش» و «جناحا الطاحونة»

«رأس الشجرة» و «رأس الإبرة»

«رجل الطاولة»

وما اهتمام «فونطانيي» بهذا النوع من الاستعارات الاضطرارية إلا لكونها تشكل - حسب اعتقاده - أساس النظام المجازي(٣) .

---

(1) P. Fontanier, les figures du discours, p. 213.

(2) Ibid, p. 213.

(3) Ibid, p 219.

٣ . ٢ . ٢ - الاستعارة الإبداعية[١]:

تسمى كذلك، استعارة الكتاب[٢]، وهي نتاج استبدال حر، وتصرف أسلوبي وفني وتداولي. ولهذا يشترط فيها أن تكون دقيقة، وواضحة، وغير متكلفة ونبيلة. ومع ذلك، فإن استعمال الاستعارة الإبداعية بكثرة وبشكل مطرد يجعلها تفقد جدتها وحيويتها وتصبح مألوفة وعادية، فتمتصها اللغة وتنصهر فيها، وتتحول إلى عنصر من عناصر الرصيد اللغوي الشائع في الخطاب اليومي والعادي. ولعل هذا الأمر، هو الذي يضفي الحياة على اللغة، إذ تتجدد وتغتني باستمرار بواسطة نسيان التحولات المجازية لبعض الكلمات، التي لا يعرف أصولها الحقيقية إلا الخبير اللغوي المتمرس بالبحث في المعاجم والقواميس، ذلك أن اللغة هي مقبرة المجازات الميتة[٣]. وفي المقابل، فإن الاستعارة التي تتجاوز الحدود المرسومة للاستعارة الإبداعية، وتخرق قاعدة قابلية الفهم، تصبح مجرد لغز ليس إلا، ويحكم عليها بعدم الجودة، لأنها خرجت عن عمود البلاغة الكلاسي، الذي يشترط مجموعة من الصفات في الاستعارة الإبداعية التي لا تخرج في مجملها عن مجالي العقل والذوق.

٣ . ٢ . ٢ . ١ - شروط الاستعارة الإبداعية:

تتصف الاستعارة الإبداعية -حسب فونطانيي- بمجموعة من الصفات هي[٤]:

١- الدقة والصدق: إذ يجب أن تكون الاستعارة صادقة ودقيقة؛ وتكون كذلك، إذا كانت المشابهة، التي هي جوهر الاستعارة وأساسها، دقيقة

(1) P. Fontanier, les figures du discours, p 104.

(2) Ibid, p 165.

(3) J. Molino, F. Soublin, J. Tamine, op. cité, p6.

(4) P. Fontanier, les figures du discours, p. p. 103, 104.

وحقيقية غير غامضة ، وليست مفترضة . ولهذا ، يجب أن تنتزع من موضوعات معروفة ، وأن تكون سهلة الإدراك ، ولا يكد الذهن في اكتشاف علاقاتها وفهمها .

٢- النبل والسمو : إذ يجب أن تنتزع من موضوعات نبيلة سامية غير منحطة لكي لا يمجها الذوق والطبع .

٣- الطبع : إذ يجب أن تكون علاقة المشابهة في الاستعارة قريبة لا بعيدة تكد الذهن وتتعبه .

٤- الانسجام : إذ يجب أن تكون العلاقة بين طرفي الاستعارة منسجمه ومتلائمة وغير متنافرة .

وقد سبق للبلاغي «ديمارصي» «Du Marsais» أن أشار إلى هذه الشروط ، وهي :

١ . ألا تكون الاستعارة مأخوذة من موضوعات منحطة .

٢ . ألا تكون الاستعارة متعسفة وبعيدة وغير طبيعية ، والمشابهة غير محسوسة .

٣ . أن تكون الاستعارة ملائمة للشعر أو النثر ، إذ هناك استعارات لا يليق استعمالها في النثر ، كما أن هناك استعارات لا يليق استعمالها في الشعر .

كما قدم مجموعة من النصائح للاحتراز من الوقوع في الاستعارات الرديئة ، هي :

١ . يمكن تصحيح بعض الاستعارات البعيدة بواسطة تحويلها إلى تشبيه ، أو التخفيف من حدتها بالعبارة الآتية : إذ أمكننا القول هكذا «Si l on peut parler ainsi» .

٢ . ليس من الضروري في الاستعارات المتتابعة أن تنتمي إلى مجال أو مصدر واحد ، إذ يمكن أن تستمد عناصرها من مجالات أو مصادر مختلفة

طبيعية أو مادية ، أو إنسانية شريطة أن لا تكون متناقضة ، ولا تثير أفكارا ومعاني متنافرة يستحيل الربط بينها . إن الأمر شبيه بالاستعارة الترشيحية ، التي تتكون حسب «ريفاتير Riffattere» من «استعارة ابتدائية واحدة –و هي معطى دلالي مقبول ، محتمل ، مقنع عادة – وسلسلة من الاستعارات المشتقة أو الثانوية التي تكني نواقلها عن الناقل الابتدائي ، وتكني فحاويها عن الفحوى الابتدائي»(١)

٣ . هناك استعارات خاصة بكل لغة ، لا يمكن ترجمتها إلى لغات أخرى . وإن حصل ذلك ، فإنه لن يسفر إلا عن استعارات مضحكة وباردة ، لا يستسيغها الذوق العام لمستعملي تلك اللغة .

٤ . التشخيص الاستعاري والاستعارة المسترسلة :

٤ . ١- التشخيص الاستعاري:

يتمثل التشخيص الاستعاري «Personnification par métaphore» في جعل كائن غير حي وغير حسي أو مجرد ومعنوي كائنا حيا وذا إحساس ؛ أي جعله شخصا(٢) . وقد يكون التشخيص بالكناية والمجاز المرسل أيضا .

٤ . ٢- الاستعارة المسترسلة(٣) L’Allégorisme

يسميها فونطانيي – أيضا « الاستعارة المركبة »(٤) «La métaphore composée» وهذا النوع من الاستعارات يقدم معنى واحدا ، هو المعنى المجازي ، ويشغل فضاء واسعا ، قد يشمل قصة أو رواية كاملة .

---

(١) مايكل ريفاتير ، دلائليات الشعر ، هامش ٥ ، ص ١٨٥ (ت . محمد معتصم) .

(2) P. Fontanier, les figures du discours, p. p. 111 et 113.

(3) Ibid, p.p. 114 et 116.

(4) Ibid, p. 204.

وقد ميز «فونطانيي» الاستعارة المسترسلة L'allegorisme عن التمثيل L'allégorie الذي لا يعتبره من قبيل الاستعارة المركبة «لأنه يعرض معنى مزدوجا، أي معنى حقيقيا ومعنى مجازيا في الآن نفسه. يعرض معنى في صورة معنى آخر حقيقي بجعله أكثر حسية ووضوحا، على خلاف، لو قدم مباشرة ودون حجاب»[١]. وبهذا المعنى، فإن «التمثيلات لا تبدل الشيء وتغيره كما تفعل الاستعارات، بل تتركه على حاله الطبيعية، ولا تزيد على أن تعكسه، كأنها ضروب من مرايا شفافة»[٢].

أما «ديمارصي» «Du Marsais»، فإنه اعتبر التمثيل L'allégorie من قبيل الاستعارة، وذهب إلى أن له علاقة وطيدة بها. فالتمثيل استعارة مسترسلة Métaphore continuée استعملت جميع ألفاظها استعمالا مجازيا، وذلك خلافا للاستعارة البسيطة التي تشهد توترا بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، أو بعبارة أصحاب النظرية التفاعلية، بين «البؤرة» و«الإطار». يقول ديمارصي: «الاستعارة التمثيلية لها كبير ارتباط بالاستعارة بل ما الاستعارة إلا استعارة مسترسلة»[٣]. ويرى ريفاتير أن الاستعارة التمثيلية شكل بصري من التمطيط. فبينما تنحصر المجازات، عموما، في مركبات قصيرة، فإن الاستعارة التمثيلية تشمل جملا معقدة»[٤].

ومن هنا « فالتمثيل خطاب مقدم في ضوء معنى حقيقي يبدو شيئا آخر مخالفا لما نروم إيصاله، ومع ذلك، لا يصلح إلا كتشبيه، من أجل استنتاج معنى آخر لن نعبر عنه أبدا»[٥].

---

(1) P. Fontanier, les figures du discours, p. 114.

(2) Ibid, p. 205.

(3) Du Marsais, traité des tropes, p 129.

(٤) مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، هامش ١٥، ص ١٢٧ (ت. محمد معتصم).

(5) Du Marsais, traité des tropes, p. 129.

وتقوم الأفكار الثانوية Les idées accéssoires[1] بدور القرينة ، إذ هي التي تسهم انطلاقا من دلالة الحال أو السياق في تنبيه القارئ إلى أنه بصدد معنى مجازي ، أو معنى المعنى ، أي أن فهمه لما يقال يتوقف على انتقاله من الدلالة الأولى إلى الدلالة الثانية .

ويرى «ديمارصي» أن من شروط الاستعارة التمثيلية الجيدة المحافظة على ظلال الصورة الأولى في جميع الاستعارات المتتابعة[٢] ، وذلك حتى يتحقق التشاكل الدلالي ، ولا يحس القارئ بنوع من التنافر وعدم الانسجام . ومادام الأمر كذلك ، فإن الاستعارة التمثيلية تكون في الغالب أمثالا Les proverbes allégoriques ، وقصصا رمزية ، وألغازا شريطة أن لا تظل هذه الألغاز مستغلقة وغامضة[٣] .

٥. خلاصات ونتائج :

يمكن أن نستنتج من قراءتنا لمبحث الاستعارة عند فونطانيي في كتابه «محسنات الخطاب» ما يأتي :

- أنه صنف الاستعارة ضمن المحسنات الدلالية Les figures de signification أو المجازات Tropes .
- اعتبار الاستعارة نقلا للفظة المفردة من دلالتها الخاصة بها إلى دلالة أخرى تربطها علاقة المشابهة . وهو ما انتقده بول ريكور ، وعزا له انحطاط البلاغة ، بل وصف التركيز على الكلمة المفردة وليس الخطاب ديكتاتورية واستبدادا[٤] .

---

(1) Du Marsais, traité des tropes, p. 129.

(2) Ibid, p. 129-131.

(3) P.Fontanier, les Figures du discours, p. 99., p. 134.

(٤) Paul, Ricoeur, la métaphore vive, p 64 يعد هذا الرأي تفسيرا إضافيا لأسباب انحطاط البلاغة الغربية ، إذ ذهب جيرار جنيت وتودوروف إلى أن سبب انحطاط البلاغة الغربية يرجع إلى =

- إذا كان مفهوم الاستعارة عند أرسطو يدل على جميع المحسنات الدلالية ، فإنه عند «فونطانيي» يقتصر على النوع الرابع من استعارات أرسطو ، أي تلك القائمة على القياس والمشابهة .
- تستمد الاستعارة صورها من كل ما يحيط بالإنسان سواء أكان ماديا أم عقلانيا .
- تنقسم الاستعارة انطلاقا من ثنائية الضرورة والحرية ، إلى نوعين أو قسمين :
أ- استعارة اضطرارية يفرضها الاستعمال ، والنقص الدلالي المعجمي .
ب- استعارة إبداعية ، يبتكرها الشعراء والكتاب ، وتستجيب لاختياراتهم الجمالية والاسلوبية التي تنسجم مع الذوق العام والعرف الشائع والأفق الجمالي المهيمن على ثقافة العصر الأدبية ، ولا يمكن استعمالها من لدن مبدع آخر إلا على سبيل الاستشهاد .

والواقع أن التمييز بين الاستعارة الاضطرارية والاستعارة الإبداعية ، يحتاج إلى أكثر من مبدأي الحرية والاضطرار ، إذ ينبغي التفكير في الاستعارة وكيفية اشتغالها في ضوء الجملة والخطاب وليس اللفظة المفردة . ذلك أن الجملة أو الخطاب هما وحدهما القادران على خلق شروط إنجازية كفيلة بالتمييز بين الاستعارة الاضطرارية والاستعارة الإبداعية .

- ميز «فونطانيي» بين التشخيص بواسطة الاستعارة ، والتشخيص بواسطة المجاز المرسل ، والتشخيص بواسطة الكناية .
- عدم اعتبار فونطانيي التمثيل L'allégorie من قبيل الاستعارة ، ذلك أن التمثيل يقدم معنى حقيقيا ومعنى مجازيا في الآن ذاته . وكأنه يمارس لعبة المرايا المتقابلة . ومن ثم نحت مصطلحا جديدا سماه الاستعارة المسترسلة

= تقليص مجالها وانحصاره في مبحث البيان وثنائية الاستعارة والمجاز المرسل ، أو الاستعارة فقط عند البعض . بينما ذهب بول ريكور إلى أن انحطاط البلاغة يعود بالأساس إلى ديكتاتورية الكلمة المفردة أي ربط نظرية الاستعارة باللفظ دون الخطاب .

L'allegorisme أو الاستعارة المركبة La métaphore composée ، وتتميز عن الاستعارة البسيطة بكون جميع كلماتها مجازية ، وتشغل حيزا واسعا ، قد يشمل قصة أو رواية كاملة . في حين تشهد الاستعارة البسيطة توترا بين كلمات مستعملة استعمالا حقيقيا وأخرى مستعملة استعمالا مجازيا أي تشهد - حسب عبارة أصحاب النظرية التفاعلية ، توترا بين البؤرة والإطار .
أما ديمارصي ، فإنه يعتبر التمثيل استعارة مسترسلة Métaphore continuée تتجلى في القصص الرمزية ، والأمثال والألغاز .
- لم يعقد «فونطانيي» مقارنة بين التشبيه Comparaison والاستعارة لأنه ينتمي في نظره إلى المحسنات غير المجازية ، وبخاصة محسنات الأسلوب بواسطة التقريب .

أما أرسطو ، فإنه فرق بينهما في كتاب «الخطابة» وكذلك «ديمارصي» حين قال : «هناك اختلاف بين الاستعارة والتشبيه ، فالتشبيه نستعمل فيه ما يدل على أننا نقارن بين شيئين . وهكذا إذا قلنا على إنسان هائج من شدة الغضب : «إنه كالأسد» نكون إزاء «تشبيه» . أما إذا قلنا ببساطة : إنه أسد فالتشبيه موجود في الذهن : إنه استعارة [1] .

فالفارق بينهما ، إذن ، هو وجود الأداة الدالة على التشبيه في التشبيه ، وخلو الاستعارة منها ، ومن ثم يعتبر التشبيه البليغ استعارة حسب ديمارصي .

حدد فونطانيي شروط الاستعارة فيما يأتي : الوضوح والدقة ، والانسجام ، وقرب المشابهة ، وعدم التكلف ، والنبل والسمو عن طريق الابتعاد عن الموضوعات المنحطة ، وملاءمة الاستعارة لجنس الكتابة ، إذ هناك استعارات تليق بالشعر ولا تليق بالنثر والعكس صحيح .

---

(1) Du Marsais, Traité des tropes, p 114.

- انسجام تفكير «فونطانيي» حول الاستعارة مع مسلمات النظرية الاستبدالية للاستعارة .
- تصنيف المحسنات إلى مجازية وغير مجازية ، وهو بذلك يحاول «تشفير الكلام (وليس اللسان بعد)» . أي الحيز الذي تتوقف فيه الشفرة ، مبدئيا ، بالذات إنه رغبة في «ضبط ما لا يضبط ، أعني السراب بالذات»(١) .

وقد كان الإجراء التصنيفي المتبع في الغالب هو تقديم النوع على الصنف ، ثم تسمية الصنف ، ثم تقديم التعريف ، ثم إعطاء المثال .

والحاصل ، أن البلاغة ، بما هي لغة واصفة ، قد أصبحت معيارية ، فهي تبني نموذجا تشفره في قواعد آمرة أو ناهية أو هما معا ، وتفرضه ، صراحة أو ضمنا ، بما هو كذلك ، على المستعمل . ذلك كان شأن الخطاب وأجزائه في البلاغة الإقناعية ، وذلك هو أيضا شأن البلاغة الجمالية التي فتتت موضوعها إلى جزئيات ذرية معزولة ، هي المحسنات ، ونمطتها واعتبرتها ذات قيمة جوهرية متعالية لا يغيرها زمان ولا مكان ، وبذلك حولت ما هو نسبي إلى مطلق وهو ما سترفضه الرومانسية ، إذ قالت على لسان شاعرها الشهير «فيكتور هيكو» :

«حربا على البلاغة سلاما على النحو»(٢)

ومن ثم «أعلنت الكلمات متساوية ، حرة ، كبرى» (٣)

وبالطبع ، فقد حل المتن الأدبي (والشعري خاصة : هوميروس وفرجيلوس ثم راسين وآخرون بعد ذلك) ، في التمثيل للقواعد والتعاريف ، محل المتن الخطابي (ديموستين وشيشرون)(٤) .

---

(1) R. Barthes, "l ancienne rhétorique aide-mémoire, communication, n°16, p237.

(2) V. Hugo "Réponse à un acte d'accusation" in les contemptations, Paris, coll, le livre, p 24.

(3) IbId, p 23.

(4) G. Genette 'la Rhétorique réstreinte, in figures III, paris, coll poétique, ed. seuil, 1972, p 22.

الفصل الثالث:

الاستعارة عند رومان جاكبسون

تمهيد

١ . المحور التأليفي

٢ . المحور الاستبدالي

٣ . الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل

٤ . الاستعارة والمجاز المرسل وإنتاج الكلام :

٥ . علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الأدبية

٦ . علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الفنية غير اللغوية

٦ . ١ علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم

٦ . ٢ علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالسينما

٧ . المجاز المرسل والاستعارة ودراسة الأحلام وبنية اللاشعور

٨ . الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر

٩ . الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر

١٠ . خلاصات ونتائج

الاستعارة عند رومان جاكبسون[1]

تمهيد:

تقتضي مقاربة الاستعارة عند رومان جاكبسون الانطلاق من مبدأين مركزيين في اللسانيات البنيوية هما : المحور الاستبدالي والمحور التأليفي ، باعتبارهما مدخلا تفسيريا للقدرة اللغوية عند المتكلم ، في بعديها الحقيقي والمجازي ، وفيصلا حاسما لمعرفة الفرق بين عمليتي إنتاج الاستعارة والمجاز المرسل . فما المقصود إذن بالمحور التأليفي والمحور الاستبدالي؟

١. المحور التأليفي: Syntagmatique

إن إنتاج اللغة يقوم على مجموعة من العلاقات التأليفية التي تُعقد بين وحدات لغوية تنتمي إلى مستوى واحد ، وتكون متقاربة ضمن ملفوظ معين أو عبارة ما أو مفردة . وبهذا المعنى ، تكون المفردات المكونة للجملة الآتية : «أكل

---

(١) يعد جاكبسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢) من أهم الألسنيين الذين ساهموا في انتشار علم الألسنية تأليفا وتدريسا وقد أسس عدة حلقات ألسنية علمية هي (نادي موسكو الألسني ، نادي براك الألسني) وقد خلف مؤلفات غزيرة من أهمها :

- Essais de linguistique générale I, les fondements du langage, paris Ed. De minuit, 1963.
- Essais de linguistique générale II, Rapports internes et externes du langage, paris Ed. De minuit, 1973.
- Questions de poètiques, paris, Ed. Du seuil, 1973 .

«الولد التفاح» محكومة بعلاقات نظمية ذات منحى زمني خطي[1] يقبله النظام النحوي التجريدي للغة المتكلَم بها .

٢. المحور الاستبدالي: Paradigmatique

لا يتوقف الإبداع اللغوي عند الإنسان على العلاقات التأليفية فقط ، وإنما يستدعي أيضا علاقات استبدالية Paradigmatiques ، تنتمي إلى مجموعات فرعية تتكون من وحدات لغوية قادرة على أن تضطلع بالوظيفة النحوية نفسها في ملفوظ ما .[2] وبعبارة أخرى يمكن لكل وحدة لغوية من تلك المجموعة أن تحل محل الأخرى في جملة معينة . وهكذا ، إذن ، يمكن لكلمات من قبيل «الموز» ، و«الليمون» أن تعوض «التفاح» في الجملة السابقة ، دون أن يحدث أي تنافر دلالي نظرا لعدم خرقها للقيد الانتقائي[3] (+قابلة للأكل) المنسجم مع مقتضيات استعمال الفعل «أكل» .

---

(١) جـورج مونان «اللغة والتعبير» مجلة اللسان العربي ، ترجمة محمد سبيلا ، ع ٢٦ ، ١٩٨٦ ، ص٧٩ .

(2) Galisson et coste, dictionnaire de didactique des langues, paris, Hachette, 1976, pp. 395, 396.

(٣) مفهوم القيد الانتقائي : من مميزات هذه القيود أنها تخص المحمولات . ومهمة هذه القيود تحديد ما يشترطه المحمول في المفردات التي تساوقه . إن للمحمول موضوعات ، وهذه الموضوعات يجب أن تستجيب لما يشترطه المحمول فيها . فالفعل «شرب» يشترط في فاعله أن يكون [+حي] (إلا على سبيل المجاز .) ، ولذلك لا يمكن أن نقول : = «شرب المصباح كذا» . كما يشترط هذا المحمول في مفعوله أن يكون [+سائل] و[+شروب] ، ولذلك لا يمكن أن نقول : «شرب زيد ترابا» . والصفة «أزرق» تشترط في موضوعها (أي ما يحمل اللون «أزرق») أن يكون [+مادي] . ويستفاد من هذا أن هذه القيود تمنع متكلم اللغة من إنتاج جمل شاذة أو منحرفة من الناحية الدلالية» (عبد المجيد جحفة ، مدخل إلى الدلالة الحديثة ، ط ١ ، البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٢) .

وبناء على ذلك، يمكن القول: إن الكلام يخضع لعمليتين اثنتين هما:

أ - الانتقاء: ذلك أن كل كلمة تشترك مع كلمات أخرى في سمات دلالية معينة، وهو ما يسمح للمتكلم بالقيام بعملية الانتقاء والاستبدال فيما بينها تبعا لمقصديته وغاياته التواصلية.

ب - التنسيق: تتأسس اللغة على القدرة التأليفية بين الكلمات التي تنتمي إلى المقولة النحوية ذاتها، أي أن المتكلم يقوم بتركيب الكلمات وفق قواعد اللغة التجريدية التي ينتمي إليها، حتى لا يسقط في المحال والهذيان.[١]

وسنرى أن الصور البلاغية عند جاكبسون، وبخاصة الاستعارة والمجاز المرسل يُفسَّران اعتمادا على هذين المبدأين اللسانيين، بحيث إن المجاز المرسل أصبح لا يفهم إلا في إطار المحور التأليفي، بينما الاستعارة لا تفهم إلا في ضوء المحور الاستبدالي.

٣ - الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل:

يذهب رومان جاكبسون إلى أن الاستعارة، بما هي نتاج عملية استبدال وحدة دلالية بأخرى تشترك معها في سمات دلالية، وتختلف معها في سمات أخرى، ترتبط بالمحور الاستبدالي، بينما المجاز المرسل ذو البعد الزمني يتأتى من مقدرة المتكلم على التأليف بين الكلمات ضمن قواعد نحو اللغة التي يستعملها.

وقد استنتج رومان جاكبسون هذا التصور أثناء تناوله لحالات من

(١) يعالج جاكبسون هذا الموضوع في كتابه:

Essais de linguistique générale I, les fondements du langage, paris, ed. De Minuit, 1963, pp. 45-49.

الحبسة[1] Aphasie التي تصيب إما قدرة الفرد على اختيار الألفاظ واستبدال بعضها ببعض ، أو قدرته على نظم الألفاظ في وحدات معنوية تراعي المقتضيات النحوية . وبهذا المعنى ، فالاستعارة (in praesentia) التي هي إسقاط علاقة استبدالية على المحور اللفظي انطلاقا من مبدأ المشابهة ، تصبح غير ممكنة في حالة «اضطراب التماثل» حيث تصاب القدرة على الاختيار والاستبدال ؛ أما المجاز المرسل فهو نتاج عملية نظمية تقوم على علاقة المجاورة ، ولذلك حين تصاب القدرة على تركيب الجمل وفق قواعد النحو ، نكون أمام حالة أخرى من الحبسة الناجمة عن اضطراب أو فقدان «علاقة التجاور» وهو ما يصبح معه مستحيلا وجود المجاز المرسل .

وفي هذا ، يقول جاكبسون : «فكل شكل من أشكال الاضطراب الناتج عن الحبسة يقوم على بعض الخلل الذي يكون على درجات متفاوتة من الخطورة ، ويصيب إما المقدرة على الانتقاء والإبدال ، وإما المقدرة على التنسيق والربط . ويطرأ في الحالة الأولى تلف يصيب عمليات ما وراء اللغة ، في حين تصيب الحالة الثانية مقدرة المحافظة على نظام الوحدات اللغوية . وكون علاقة التماثل مفقودة في النمط الأول في حين تفقد علاقة التجاور في النمط الثاني . ويستحيل وجود الاستعارة في اضطراب التماثل ، كما يستحيل وجود المجاز المرسل في اضطراب التجاور (. . .) ومن الأفضل على ما يبدو أن نتكلم عن عملية استعارية في الحالة الأولى ، وعن عملية مجازية في الحالة الثانية ، ذلك

(١) الحبسة aphasie تعذر في الكلام يتضمن مجموعة من العيوب تتصل بفقد المقدرة على التعبير كتابة أو كلاما أو عدم المقدرة على فهم معنى الكلمات المنطوق بها أو عدم إيجاد الأسماء لبعض الأشياء والمرئيات أو عدم التمكن من مراعاة القواعد النحوية التي تستعمل في الحديث أو الكتابة .

“deux aspects du langage et deux types d'aphasie”, in Essais de linguistique générale, tome 1, pp. 43-67.

لأن الأولى تجد تعبيرها الأشد كثافة في الاستعارة، والثانية تجده في المجاز المرسل» .(١)

ويضاف إلى هذا الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة من حيث اشتغال كل واحد منهما إما على المحور التأليفي أو المحور الاستبدالي، فرق آخر دلالي، يتجلى في المنافرة الدلالية، والغرابة اللتين تحدثهما الاستعارة في سياق الكلام، مما يدفع المتكلم إلى اللجوء إلى التأويل، والانتقال من المعاني الأولى إلى المعاني الثانية حتى يتحقق التواصل، ويرجع الكلام إلى حظيرة اللغة. في حين أن المجاز المرسل لا يحدث أي تناقض بين نواته الدلالية والسياق الدلالي للجملة التي يرد فيها، ولذلك نجده في الكلام العادي أكثر من الاستعارة :

ويمكن تلخيص نظرية جاكبسون في الاستعارة والمجاز المرسل في الجدول الآتي : (٢)

القضية	العملية	العلاقة	المحور	المجال	العامل اللساني
استعارة	انتقاء	تماثل	إبدال	دلالي	الدلالة (في النظام)
مجاز مرسل	تناسق	تجاور	نظم	نحوي	الدلالة (في السياق)

إلا أن أهمية مقال «جاكبسون» : «ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة» (١٩٥٣) تكمن في تعميم نتائجه المستخلصة من دراسة الاستعارة والمجاز

---

(١) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة، ترجمة فاطمة الطبال بركة (ضمن كتاب «النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون»، دراسة ونصوص، ط ١ بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤١٣ هـ ١٩٩٣ م) ص ١٧٠ . وينظر أيضا :

Roman Jakobson" deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in Essais de linguistique générale, tome 1. pp. 43-67.

(2) Paul Ricoeur, la Métaphore vive, éditions du seuil, paris, 1975, note (1) p. 227 .

المرسل عند المصابين بالحبسة على الكلام عامة ، والرسم ، والسينما ، والأحلام ، ولغة السحر ، بل وفي إقامة الفرق بين الشعر والنثر والتمييز بين المدارس الأدبية والفنية .

٤. الاستعارة والمجاز المرسل وإنتاج الكلام :

ينهض إنتاج الكلام بوصفه خطابا على مسارين دلاليين مختلفين : مسار يربط موضوعات الكلام اعتمادا على مبدأ التماثل ، ومسار آخر يعقد علاقات بين الكلمات والموضوعات وفق مبدأ التجاور . وبناء على ذلك ، يصح الحديث في الحالة الأولى عن عملية استعارية ، وفي الحالة الثانية عن عملية خاصة بالمجاز المرسل . ويرى «جاكبسون» أن هاتين العمليتين «تعملان بشكل دائم في السلوك الكلامي الطبيعي . ولكن الملاحظة الدقيقة تدل على أن إحداهما تأخذ الغلبة على الأخرى تحت تأثير النماذج الثقافية ، والشخصية ، والأسلوب» .[١]

٥. علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الأدبية :

يرى رومان جاكبسون أن المدارس الأدبية تتميز عن بعضها البعض بسبب هيمنة[٢] الاستعارة عليها أو المجاز المرسل ، ولذلك فإن المدرسة الرومنطقية والرمزية تهيمن عليهما الاستعارة ، بينما المدرسة الواقعية يطغى عليها المجاز المرسل نتيجة اهتمام «الكاتب الواقعي بتتبع طريق علاقات المجاورة و(القيام)

---

(١) رومان جاكبسون ، ظاهرتان لغويتان ، وحالتان من الحبسة ، ص١٧٠ .

(٢) يتضمن الخطاب ست وظائف هي : الوظيفة المرجعية ، والوظيفة الانفعالية ، والوظيفة الإفهامية ، والوظيفة الانتباهية ، والوظيفة الواصفة ، والوظيفة الشعرية . إلا أنه من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير . ولذلك فإن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق بالوظيفة المهيمنة (- ينظر : رومان جاكبسون ، قضايا الشعرية ، ت . محمد الولي ومبارك حنون ، ط ١ ، البيضاء ، دار توبقال للنشر ، ١٩٨٨) ص٢٨ .

باستطرادات مجازية ينتقل فيها من الحبكة إلى جوها، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني والزماني. إنه شغوف بالتفاصيل المجازية» .[1]

ومع ذلك، فإن الدراسات الأسلوبية التطبيقية أثبتت أن العلاقة ليست بين الأدب الواقعي والمجاز المرسل عامة، وإنما هناك علاقة واضحة بين مجاز الكلية Synecdoque – الذي يقوم على العموم والخصوص أو الكلية والجزئية– والأدب الواقعي. ذلك أن الكتاب الواقعيين غالبا ما يريدون إثارة انتباه قرائهم إلى التفصيلات الدقيقة للموضوع الموصوف وذلك لخلق إيهام بواقعية الأحداث وتشكيل وهم مرجعي لديهم. ولهذا لا ينبغي للمقاربة الأسلوبية التطبيقية أن تنظر إلى المجاز المرسل بصفة عامة نظرة واحدة، إذ لا بد أن تأخذ بعين الاعتبار في تقويمها السياق الذي ترد فيه الصورة المجازية فضلا عن تفاعلها مع صور مجازية أخرى. وفي هذا يقول صلاح فضل :

«لا ينبغي للدراسة الأسلوبية أن تعامل مجموعة تعبيرات المجاز المرسل بنفس الطريقة كما لو كانت تنتمي كلها للمنبع ذاته، أو تترك نفس الأثر لدى القارئ. كما أنه لا ينبغي أن يحجم الباحث بعد التصنيف الأول لها عن محاولة العثور على الخيوط الموصلة إلى وحدة تأثيرية شاملة لكل الأشكال المستعملة معا مما لا يعزى لأحدها بمفرده» .[2]

٦. علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الفنية غير اللغوية:

٦. ١- علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم :

لا تقتصر هيمنة الاستعارة أو المجاز المرسل على الفنون اللغوية، بل تتعدى ذلك إلى أنظمة تواصلية غير لسانية مثل الرسم، إذ يلاحظ أن المجاز المرسل في

---

(١) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص١٧٠ .

(٢) د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط ١ (بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥ م) ص٢٥٤ .

الاتجاه التكعيبي، يعد سمة غالبة على رسوماته، ذلك أنه يفكك موضوعه إلى مجموعة من العناصر الصغيرة التي تربطها بموضوعها علاقة الجزء بالكل، أو علاقة المجاورة المكانية والزمانية.

أما الاتجاه السريالي المعارض للاتجاه التكعيبي، فإنه ينزع منزعا استعاريا في تصوير الأشياء، وذلك بتأسيس علاقة بين الشيء وما يرمز إليه، تقوم على المشابهة، وليس المجاورة المكانية أو الزمانية.[١]

٦.٢ - علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالسينما :

لقد نحا تاريخ السينما -حسب جاكبسون- المنحى نفسه الذي سار عليه فن الرسم في انتقاله من مرحلة المجاز التكعيبي إلى مرحلة الاستعارة السريالية. ولهذا، فالأفلام السينمائية بما تملكه من إمكانات هائلة، وقدرات خارقة على تغيير زوايا النظر وأبعادها، وتنظيم أشكال التقاط المشاهد انطلاقا من علاقة الجزء بالكل أو علاقة التجاور، هي أفلام مجازية في المقام الأول.

وأحسن من يمثل السينما القائمة على المجاز المرسل: إنتاجات غريفيت D. W. Griffith[٢] التي «خرقت [...] التقاليد المسرحية بما تملكه من مقدرة هائلة على تغيير الزوايا والأبعاد وتنظيم التقاط المشاهد، واستعملت سلسلة لا مثيل لها من المستويات التصويرية المجازية، ومن المشاهد المركبة عامة على صور

---

(١) رومان جاكبسون، ظاهرتان لغويتان، وحالتان من الحبسة، ص١٧٢.

(٢) مخرج سينمائي أمريكي (١٨٧٥ - ١٩٤٨) عمل لبعض الوقت في الحقل الأدبي. أصبح ممثلا هزليا ثم كاتب سيناريو قبل أن يكرس - نفسه: مخرجا سينمائيا. وقد أحدث تطورا كبيرا في حقل السينما.

* من أهم الكتب التي تناولت الاستعارة في السينما من وجهة نظر التحليل النفسي كتاب «Le Signifiant Imaginaire» ١٩٧٧ لـ Chritian Metz وبخاصة في الفصل الرابع المعنون بـ« Métaphore / Métonymie, ou le Référant Imaginaire».

تجاورية» ،[1] في حين نجد أفلام «شارلي شابلن[2] تعتمد على البناء الاستعاري للمشاهد التي ترتبط فيما بينها بواسطة علاقة المشابهة ، أي توظيف «نماذج استعارية جديدة من «المونتاج» تقوم على استعمال ما يسمى «تبادل الصور المتطابقة» وهي تشبيهات «فيلمية» حقيقية» .[3]

٧. المجاز المرسل والاستعارة ودراسة الأحلام وبنية اللاشعور :

إن دراسة بنية الأحلام تدور على كشف منطق اللاشعور الذي يتخذ من اللغة المجازية وسيلة للانفلات من رقابة الأنا الأعلى وما تمثله من قيم أخلاقية ومنطقية وجمالية . ومن ثم يقتضي اللاشعور من المتلقي إنجاز عمل تأويلي يفسر خباياه ، ويتعمق في دواخله العميقة .

وقد ذهب جاكبسون إلى القول إن الأحلام تتشكل من صور تعتمد على التجاور تارة ، ومن صور تعتمد على التماثل تارة أخرى . ويبدو هذا من خلال قوله : «وهكذا ، فإن السؤال الجوهري الذي يكمن في دراسة بنية الأحلام يدور حول معرفة ما إذا كانت الرموز والمقاطع الزمنية المستعملة تقوم على التجاور (الانتقال والتكثيف المجازيان عند فرويد[4] أو على التماثل (التطابق والرمزية)

---

(١) رومان جاكبسون ، ظاهرتان لغويتان ، وحالتان من الحبسة ، ١٧٢ .

(٢) كاتب وممثل أمريكي من أصل إنجليزي ولد سنة ١٨٨٩ صعد خشبة المسرح في عمر مبكر جدا ، مثل أفلاما هزلية وكان له لباس خاص ومشية وشكل مميزان مما جعله مشهورا عالميا وقد عرف باسم «شارلو» .

(٣) رومان جاكبسون ، مرجع مذكور ، ص ١٧٢ (ظاهرتان لغويتان ، وحالتان من الحبسة ، ص ١٧٢) .

(٤) فرويد ، عالم نمساوي (١٨٥٦ - ١٩٣٩) طبيب متخصص في الأعصاب . أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من عوالم نفسانية ثرية . من أهم مؤلفاته : «تأويل الأحلام» و«علم النفس المرضي في الحياة اليومية» و«محاولات في علم النفس التحليلي» .

في لغة فرويد» .[١] وبهذا المعنى ، فإن اللاشعور نظام من الدوال اللاشعورية ، أي من الأحلام ، وفلتات اللسان ، والاستيهامات ، وأحلام اليقظة . ومن ثم فهو «مبنين كاللغة» .[٢] ومع ذلك ، فإن الدال اللاشعوري يختلف عن الدال اللساني كما هو في النظرية اللسانية السوسورية إذ يتمتع باستقلالية تامة عن المدلول ، وهو الأمر الذي يمنحه مكانة متميزة لا يضاهيه فيها المدلول . إن الدال اللاشعوري هو السبيل إلى التسلل إلى بنية اللاشعور ومنحها معنى أو تأويلا . وبهذا يصبح العري في الحلم دالا على الحشمة والحياء ، والسلم دالا على المهمة الصعبة والشاقة ، وفوات موعد القطار دالا على الفشل ، أو الرغبة في البقاء في المكان نفسه .[٣]

وبناء على ذلك صاغ «لاكان»[٤] بنية اللاشعور كالآتي :

دال

مدلول

حيث إن الحاجز (–) يقوم بتحرير الدال من سلطة المدلول ، ويحول دون قيام أية علاقة بين مكوني الدليل اللاشعوري . إن تواري المدلول إلى منطقة الظل وخضوعه المطلق لسلطة الدال مؤشر دال على عملية الكبت وطرائق اشتغالها . فوظيفة الحاجز ، إذن ، هي الكبت والحجز والمنع ، لمدلول لا يلائم «الأنا الأعلى» وما ترمز إليه من قيم ثقافية ومجتمعية .

---

(١) رومان جاكبسون ، مرجع مذكور ، ص ١٧٤ .

(2) Millet, (C) et D'ainvelle, M. 1972: le Structuralisme, ed, universitaire p. 66-67.

(3) Lacan, J. 1966: Ecrits 1, ed, Seuil, paris, p. 96 .

(٤) جاك لاكان : هو طبيب وعالم نفس فرنسي (ولد سنة ١٩٠١) . فتح آفاقا جديدة في مجال دراسة الجنون عند الأطفال وحاول التوفيق بين التحليل النفسي وعلم اللغة . وجد في اللاوعي التبنين الموجود في اللغة وهو من أهم مطوري التحليل النفسي في العصر الحاضر .

ومن الواضح ، إذن ، إن بنية اللاشعور مبنينة كاللغة ، وتنقسم إلى دال ومدلول . وفي هذا الصدد ، يقول لاكان :

«كل ظاهرة تحليلية «نفسية» ، وكل ظاهرة تنتمي إلى الحقل التحليلي ، وللاكتشاف التحليلي لكل ما نحن على صلة به من الأعراض المرضية ، وفي العصاب ، هي ظاهرة مبنينة كاللغة . وهذا يعني بأنها ظاهرة تمثل الثنائية الرئيسة للدال والمدلول» .(١)

وهذا التماثل بين بنية اللاشعور وبنية اللغة ، أدى بـ«لاكان» إلى اعتبار اللاشعور خاضعا بدوره إلى ثنائية الحقيقة والمجاز الموجودة في اللغة الطبيعية ، ومن ثم فلا غرابة أن نتكلم عن المجاز المرسل والاستعارة أثناء تحليل موضوعات التحليل النفسي ، مادامت دوال اللاشعور تقول مثل خطاب اللاشعور «شيئا مغايرا للظاهري ، وتتحكم فيها (في هذه الدوال) عمليات اللغة نفسها : [أي] الاستعارة والمجاز المرسل : فاللاشعور يعمل حسب الإواليات الرئيسة للغة» (الطبيعية) .(٢) وهكذا تتحول أساليب الكبت وبنية الأحلام التي درسها «فرويد» إلى وسائل بلاغية ، ويصبح مفهوما «التكثيف» و«النقل» بوصفهما أس اللاشعور نظيرين للاستعارة والمجاز المرسل في اللغة .

وهكذا فوظيفة التكثيف في اللاشعور التي تماثل وظيفة الاستعارة في اللغة تقوم على استبدال الدال الجديد (كـ) بدال أصلي (د) ، لينتقل بعد ذلك الدال الأصلي إلى دال مختف وراء الدال الجديد . وهذا الاستبدال الذي يتم على مستوى الدوال هو الذي يشكل الدلالة .

وقد أوضح «لاكان» بنية الاستعارة بواسطة الصيغة الجبرية الآتية :(٣)

---

(1) Lacan, (1981), le séminaire, livre 3, les psychoses, ed, seuil, p. 187.

(٢) لومير ، ١٩٧٧ ، ص ٢٨٤ ، نقلا عن عبد الرحيم العماري ، الخطاب والإيديولوجية ، سيمائيات الخطاب ، ط ١ (مراكش ، المنشورات الجامعية المغاربية ، ١٩٨٨) ص ٢٥٢ .

(3) Lacan, J, (1966) Ecrits I, p. 515.

$$F\frac{(S')}{S}S \sim S(+)S$$ م (+) د ≂ د (ذ/د)و

إن الاستعارة ، وفق هذا التصور ، وظيفة تستبدل دالا بدال آخر يقوم بتجاوز الحاجز المقاوم للدلالة (–) بواسطة العلامة (+) ، وهو الأمر الذي يؤدي إلى ظهور الدلالة الجديدة (م) . كما تدل العلامة (=) على التطابق بين وظيفة الدال الجديد والالتحام الحاصل بين الدال ومدلوله الذي ارتبط به .

وهكذا نحصل على النسبة (Fraction) الجديدة الآتية :

دال جديد S'

مدلول S

التي جاءت نتيجة العملية الرياضية التالية :

$$\frac{S}{S} \times \frac{S'}{S} = S' \times \frac{1}{S} = \frac{S'}{S}$$

وبناء على ذلك ، فإن الدال الأصلي يصبح مختفيا ومكبوتا في اللاشعور ، ويحل محله الدال الجديد بوصفه قناعا له ، أي أن عملية الكبت في اللاشعور ، تشتغل من خلال استبدال استعاري للدوال .

أما النقل Déplacement باعتباره عملية من عمليات اللاشعور ، فيشتغل بالطريقة نفسها التي يشتغل بها المجاز المرسل في اللغة الطبيعية ، إذ يقوم باستبدال دال محل دال آخر محذوف فتجمعه به علاقة التجاور : «ثلاثون شراعا» بدلا من «ثلاثون مركبا» .

وقد صاغ لاكان بنية المجاز المرسل الصياغة الجبرية الآتية : (١)

---

(1) Lacan, J, (1966) Ecrits I, p.. 515.

و(د . . . دَ) ≈ د (−) د $F(S \ldots S')\, S \approx S\, (-)\, S$

ويمكن قراءتها كالآتي : فالدال المجازي الجديد (دَ) تربطه علاقة تجاور بالدال الأصلي المحذوف . وقد استعمل ليكون حاجزا أمام المعنى الأصلي . أما العلامة (≈) فتحيل على علاقة التجاور .

إن النقل Déplacement مثله مثل التكثيف condensation يتيح للاشعور التسلل باحتشام عبر الحلم ، والاستيهام وأحلام اليقظة اعتمادا على دوال جديدة يقبلها النظام الرمزي ، ويضفي عليها الشرعية . ومع ذلك ، فإن الدوال الأصلية تظل حاضرة ، ومقاومة لعملية المحو ، من خلال علاقة إيحائية بينها وبين الدوال الجديدة .

ومادام الأمر كذلك ، يمكن القول إن بنية الاستعارة مؤسسة على استبدال دال من سلسلة دالة معينة ، بدال من سلسلة أخرى . بينما المجاز المرسل ينبني على أساس التحول من دال إلى آخر ، داخل السلسلة نفسها .[1] أو بعبارة أخرى ، فإن الاستعارة هي استبدال مرتبط بالمحور الاستبدالي ، بينما المجاز المرسل استبدال يقع على المستوى الأفقي .

إن عمليتي اللاشعور الرئيستين : التكثيف والنقل ، اللتين تقابلان الاستعارة والمجاز المرسل في اللغة ، تتيح للمكبوتات فرصة الانفلات من الرقابة تحت أقنعة تنكرية ودوال جديدة هي دوال الآخر L'autre المعترف بها من قبل المجتمع وثقافته وقيمه السائدة . وعلى هذا الأساس ، نجد أن «الرغبة أيضا تقيم علاقة كنائية بين دال وآخر لا يجمع بينهما تشابه أو تطابق دلالي مباشر . فيمكن للرغبة أن تتجه نحو موضوع يميز المرغوب فيه مثل عطره ، ونبرة حديثه أو ثيابه مما يرتبط به ارتباط تماس وجوار . وقد استثمر «بروست» هذه الوسيلة حين جعل من العطر الذي تتعطر به «أوديت» بديلا كنائيا عنها . فالعطر لا يشبه «أوديت» بطبيعة الحال أيّ شبه ، لكنه بسبب اقترانها به يمكن أن يكون بديلا

---

(1) Lacan, J, (1966) Ecrits I, p. 263.

عن حضورها الفعلي . فالرغبة كنائية مادامت الصلة بينها وبين الموضوع المرغوب فيه غير طبيعية ولا ثابتة . وبذلك فهي تختلف اختلافا كبيرا عن الحاجة التي يرى لاكان أنها تختلف عن الشهوة البيولوجية . إن الرغبة على عكس الحاجة ، تستطيع أن تنتقل من دال إلى دال آخر بحرية ، لأن أفق دوالها الممكنة مفتوح دائما . وما أن يتم تثبيت الرغبة حتى تصير إشكالية لأن هذا التثبيت يعني ولعا صنميا «منتشيا» . وعلى التحليل النفسي أن ينشط الرغبة باعتبارها ديناميكًا لنقل لا نهاية له» .(١)

أما الاستعارة ، فيستعملها المريض في كلامه ، ليستبدل دالا جديدا بدال أصلي تربطه به علاقة المشابهة القائمة في لاشعور المريض التي لها علاقة بأحداث وقعت له في مرحلة من مراحل حياته الشخصية ، وتركت فيه آثارا نفسية لا تمحى . ومن ثم يرى «لاكان» أن الاستعارة تتمركز في نقطة محددة ينتج فيها المعنى من اللامعنى .(٢)

وبهذا ، يبدو بوضوح أن «لاكان» استفاد من اللسانيات البنائية في قراءته للاشعور قراءة بلاغية قائمة على الاستعارة والمجاز المرسل كما هو الحال عند جاكبسون .

٨. الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر :

لم تفت جاكبسون ملاحظة الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر

---

(1) Richard Kearney, Modern Movements in European Philosophy, Manchester University Press, 1986 p.278.

نقلا عن سعيد الغانمي ، التحليل السيمولوجي للاستعارة (الفكر العربي المعاصر ، إيار ، حزيران ١٩٨٩) ص٨٠ .

(2) Ecrits I, Paris, Points, Editions du Seuil, p. 265 - 266.

وطقوسه . إذ يرى اعتمادا على «فرازر» Frazer[١] أن المبادئ التي تسير الطقوس السحرية] تنقسم [إلى نموذجين اثنين : التعويذات التي تقوم على قانون التماثل والتعويذات التي ترتكز على الترابط بالتجاور . وقد أطلق على الفرع الأول من السحر اسم «المتجانس» أو «المقلد» وعلى الثاني اسم «السحر بالعدوى» .[٢]

٩- الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر :

يعتمد رومان جاكبسون على ثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في التمييز بين الشعر والنثر ، إذ يرى أن النثر لا يهتم باللغة في حد ذاتها ، ولا يلجأ إلى الصور البلاغية المفرطة في التخييل ، لأنه يسعى إلى الإبلاغ والإفهام . ومن ثم ، فإن المجاز المرسل هو الذي يهيمن على النثر نظرا لاعتماده على وصف الأشياء والموضوعات انطلاقا من مكوناتها الجزئية ، التي تمكن المتلقي من إدراك معانيها بسهولة ويسر . فالنثر في رأي جاكبسون يقوم في معظمه على اللغة التقريرية القريبة المتناول ، والتي تسهل على الفهم ، ولهذا فهو لا يقوم على اللغة الاستعارية التي تلقي بظلال من الغموض على النص .

أما الشعر ، وبخاصة الرومانسي والرمزي ، فتطغى عليه الصور الاستعارية ، التي تمكن الشاعر من التعبير عن تجربته الداخلية وأحاسيسه الوجدانية بواسطة لغة المشهد والمنظور ، القائمة على علاقة المشابهة بين ذات الشاعر والعالم الخارجي الحسي . ولهذا ذهب الرومانسيون إلى القول إن اللغة استعارية في أساسها ، وما يبدو حقيقة ليس سوى استعارة «منطفئة» . وعليه يقول «هنز

---

(١) فرازر (جيمس جورج) : عالم إرلندي (١٨٥٤-١٩٤١) درس السلالات وقدم معلومات إتنولوجية عن المجتمعات اليونانية واللاتينية القديمة . ولكنه اشتهر بأبحاثه حول الطوطمية والزنا . يحاول أن يعطينا دائما فكرة مركبة عن الأساطير القديمة والفولكلور والعادات الرمزية للمجتمعات المتحضرة .

(٢) رومان جاكبسون ، ظاهرتان لغويتان ، وحالتان من الحبسة ، ص ١٧٤ .

أدانك H. Adank : «بإمكاننا أن نحدد الشعر كاستعارة ثابتة ومبتكرة» .(١)

كما يربط «فولتير» الاستعارة بالجانب العاطفي والتشبيه بالجانب العقلي ، شأنه شأن روسو الذي يعتبر الفيض العاطفي مصدرا للاستعارة .(٢)

ومادام الأمر كذلك ، فإن الاستعارة هي المهيمنة في الشعر ، في حين يهيمن المجاز المرسل في النثر وبخاصة الواقعي منه (أي المدرسة الواقعية) .

١٠. خلاصات ونتائج :

لقد لخص «لوج» مشروع «جاكبسون» في الخطاطة الآتية :(٣)

الاستعارة	المجاز المرسل
الوحدة التبادلية	الوحدة التتابعية
المشابهة	المجاورة
الانتقاء	التأليف
الاستبدال	القرينة
عوق المجاورة	عوق المشابهة
فقدان القرين	فقدان الانتقاء
الدراما	الفيلم
المونتاج	اللقطة القريبة

(1) H. Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Puf, 4ème édition, janvier, 1989, p.678.

(2) Ibid, p. 678.

(3) David ladge, the modes of modern writing, p 881.

نقلا عن سعيد الغانمي ، التحليل السيمولوجي للاستعارة ، الفكر العربي المعاصر ، إيار ، حزيران ١٩٨٩ ، ص ٧٦ .

رمزية الحلم	تكثيف الحلم ونقله
السريالية	التكعيبية
سحر المحاكاة	سحر التماس
الشعر	النثر
الشعر الغنائي	الشعر الملحمي
الرومانسية والرمزية	الواقعية

تكمن قوة هذه الخطاطة القائمة على أساس ثنائي في طابعها العام والبسيط ، إذ تشمل دراسة الأساليب اللغوية والاستعمالات غير القصدية للغة كالأحلام والسحر ، فضلا عن دراسة الأنظمة السيميائية الأخرى كالرسم والسينما . ومن ثم فإن الاستعارة ، أصبحت بدورها عامة وغير مقتصرة على مجال البلاغة ومحور الكلمة ونظرية المجاز .

لكن البناء الثنائي للخطاطة ، أدى إلى اختزال البلاغة إلى محسنين اثنين هما الاستعارة والمجاز المرسل ؛[١] ولم يتجاوز المنظور الاستبدالي الذي هيمن على تفسير الاستعارة في البلاغة الغربية القديمة والكلاسية . كما تم إغفال الطابع السياقي للاستعارة الذي يعد أساس التمييز بين الاستعارة الاضطرارية catachrèse والاستعارة الابتكارية ، إذا لم نكن قادرين على إقامة تقابل بين ظواهر الخطاب وظواهر اللغة ، فالاستعارة الاضطرارية ، إذن ، اتساع في التسمية وبهذا المعنى فهي ظاهرة خطابية un phénomène de discours ، إنها إسناد شاذ

---

(١) لقد تم اختزال البلاغة الغربية من قبل ثلاثة محسنات هي : الاستعارة ، المجاز المرسل ، والكناية ، وقد أضاف «ديمارسي» Dumarsais محسنا رابعا هو : السخرية L'ironie . ويلاحظ أيضا ، أن الخطاطة القائمة على البناء الثلاثي تقابل فيها المشابهة La ressemblance العلاقة الداخلية la relation inclusive والعلاقة الخارجية exclusive وليس المجاورة contiguïté ، - ينظر : La Métaphore vive, p. 228 .

وغير مألوف . أي نتاج تأليف جديد غير خاضع لما هو جاهز ومشكل بصفة قبلية في السنن اللغوي ، وبعبارة أخرى يمكن البحث عن سر الاستعارة من جهة العلاقات النظمية غير المألوفة ، والتوليفات الجديدة ذات الطابع السياقي الخالص(١) .

وعلى الرغم من ذلك فقد أثرت نظرية جاكبسون الثنائية في بلاغي غربي آخر هو ميشال لوغرين Michel legurn ، الذي أعاد قراءة أفكار جاكبسون وأطروحته اعتمادا على التمييز الذي أقامه «فريجة Frege» بين المعنى والمرجع sens et référence والتحليل السيمي المقترح من لدن غريماس(٢) ، والتمييز بين العلاقات الداخلية والعلاقات الخارجية(٣) في تفسير الاشتغال الدلالي في كل من المجاز المرسل والاستعارة . وهو ما سنتعرف عليه في الفصل الموالي .

---

(١) ينظر : La Métaphore vive, p. 229, 230 .

(٢) غريماس (ألجيرداس جوليان Greimas, Algirdas Julien 1917-1992) حصل على الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون عام ١٩٤٩ ، ويعتبر إمام ما يعرف بمدرسة باريس في الدلائليات . من أعماله :

- 1966 Sémantique Structurale.

- 1970 du sens, maupassant, la sémiotique.

- 1976 du texte raisonné de la théorie du langage .

(3) A. J. Greimas, Sémantique Structurale, Recherche de Méthode, Paris, larousse 1966.

الفصل الرابع:

المقاربة الدلالية للاستعارة عند

«ميشال لوغرين»

تمهيد

١ . الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل

٢ . الاستعارة في الفعل

٣ . الاستعارة في الصفة

٤ . الفرق بين الاستعارة والرمز

٥ . الاستعارة والحس المتزامن (أي تراسل الحواس)

٦ . الاستعارة والتشبيه

٧ . خصائص الاستعارة الحقيقية

٨ . خلاصات ونتائج

المقاربة الدلالية للاستعارة عند
«ميشال لوغرين»

تمهيد:

تعد مقاربة «ميشال لوغرين» الدلالية للاستعارة قراءة جديدة لنظرية الاستعارة عند جاكبسون والبلاغة الغربية الكلاسية ممثلة في قطبين من أقطابها الكبار هما :

«ديمارصي» Du Marsais صاحب Traité des tropes (كتاب المجازات) و«بيير فونطانيي» صاحب كتاب «محسنات الخطاب» «les figures du discours» .

وقد تمخضت هذه المقاربة في فترة تاريخية حاسمة بدأ فيها الاهتمام بالبلاغة وإحيائها مع التيارات البنيوية التي أعادت الاعتبار للتناول الأسلوبي القائم على النماذج اللسانية .

وقد كان الدافع الأساس ، حسب لوغرين ، لصياغة نظرية دلالية للمجاز بصفة عامة ، وللاستعارة بصفة خاصة ، هو افتقار المجال الأسلوبي لدراسة منهجية كفيلة بمساعدة الباحث الأسلوبي على تحديد الفروقات بين التشبيه والاستعارة ، والرمز ، والحس المتزامن . وحتى الدراسات التي كانت سائدة آنذاك ، من مثل «دراسة الاستعارة L'étude sur la Métaphore» لـ«أدويك كونراد» «Hedwig Konrad» على الرغم من أهميتها وقيمتها في تحليل إوالية الاستعارة ، لم تكن تصمد أمام الوقائع التي يسعى «لوغرين» لتفسيرها . ومن ثم

كرس أوقات فراغه لصياغة الأدوات الملائمة للتحليل الأسلوبي.[(١)]

فالكتاب، إذن، ولد من الضرورة والاحتكاك اليومي المضني بالأساليب المتنوعة طيلة خمسة عشر عاما من البحث الجاد والدؤوب. وهو ما أسفر عن نظرية دلالية للمجاز تطمح «إلى أن تكون امتدادا لدراسات فريجيه Frege وجاكبسون Jakobson، وحتى لدراسات بوتيه وغريماس Pottier et Greimas، لأنها تقترح في الفصل الأخير منهج كشف جديدا لعلم الدلالة».[(٢)]

وفي البداية، يحق لنا أن نتسائل مع «لوغرين» عن الفرق بين إوالية المجاز المرسل وإوالية الاستعارة؟

١ - الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل [(٣)]

ينطلق «ميشال لوغرين» في إقامة الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة من

---

(١) ميشال لوغرين: الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة حلا. ج. صليبا. ط ١ (منشورات عويدات بيروت - باريس، ١٩٨٨ م) ص ٢٤ (المقدمة). ينبغي الإشارة في هذا الصدد إلى أن كتاب لوغرين هذا، هو ثمرة أطروحة لنيل الدكتوراه في موضوع «الصورة في آثار باسكال» وقد كانت دراسة الاستعارة هذه حصيلة لأبحاث دامت خمسة عشر عاما (ص ٢٦).

(٢) نفسه: ص ٢٧.

(٣) إن مصطلح Métonymie إذا ترجم حرفيا فإنه يعني «الكناية»، ولكن «الكناية» كوجه بلاغي لا يدل أبدا في البلاغة العربية على ما تدل عليه لفظة Métonymie في البلاغة الغربية. ومن ثم نجد مترجمة كتاب «Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie» اعتمدت لفظة المجاز المرسل في ترجمة مصطلح «Métonymie» وهذه الترجمة بالرغم من أنها أفضل من لفظة «الكناية» تبقى ناقصة هي أيضا في تأدية المعنى الحقيقي المطلوب. فلفظة «Métonymie» في الفرنسية لا تغطي كل علاقات المجاز المرسل في البلاغة الغربية، فهي تغطي قسما يتميز بخصائص مشتركة، بينما القسم الثاني يغطيه في الفرنسية وجه بلاغي آخر هو «La Synécdoque» الذي نقلته المترجمة إلى العربية تحت اسم «مجاز الكلية» وهو حسب المعجم الأدبي الفرنسي يتمثل في «إعطاء معنى =

قانون أقره جاكبسون أثناء دراسته المشهورة «حالتان للكلام ، ونموذجان من الحبسة» مفاده أن التجاور علاقة خارجية والتماثل علاقة داخلية . ومعنى هذا أن الكلمة يمكن أن تحلل من وجهة نظر الدلالة البنيوية إلى سمات دلالية نووية وسياقية ، أي بوصفها : سميما Sémème وهذا «السميم» له علاقة خارجية بالشيء الذي يقوم بتعيينه ، وتحديدا ، بتصوره العقلي ، فكلمة «طاولة» ، على سبيل المثال ، لها علاقة بالتصور العقلي للطاولة ، وليس بالطاولة باعتبارها شيئا ماديا محسوسا . وهذه العلاقة الخارجية هي ما يسميه لوغرين ، أيضا «العلاقة المرجعية» .[1]

كما أن «للسميم» علاقة داخلية بين مجموعة من السمات الدلالية التي يتألف منها[2]

ومادام الأمر كذلك ، فإن العملية الاستعارية تمس التنظيم الداخلي للسمات المعنوية والدلالية ل «السميم» بينما لا تغير العملية المجازية إلا علاقة «السميم» بمرجعه الخارجي[3] ؛ فقولنا ، مثلا ، «أقرأ الجاحظ» لا يغير من دلالة الجاحظ الداخلية بوصفها تنظيما معنويا ودلاليا ، وإنما المرجع هو الذي تحول من الكتاب إلى الكاتب بسبب انزلاق المرجع ، يقول «لوغرين» :

«فالمجاز المرسل الذي يدعوني إلى استعمال المؤلف للدلالة على الكتاب ، تم بفعل انزلاق المرجع ، فالترتيب المعنوي لم يتغير ، ولكن المرجع انتقل من المؤلف إلى الكتاب»[4]

= خاص لكلمة تدل على معنى أعم منه» أو على العكس من ذلك «إعطاء معنى عام لكلمة تدل عادة على معنى أخص منه» أي علاقة الكل بالجزء أو الجزء بالكل .

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٣٧ .

(٢) نفسه : ٣٧ .

(٣) نفسه : ٣٨ .

(٤) نفسه : ٣٨ .

أما الاستعارة ، فإن الأمر فيها على خلاف ذلك ، إذ تتعطل العلاقة بين الكلمة الاستعارية ومرجعها الخارجي ، ويتم الانتقال فيها من المعنى إلى معنى المعنى بفضل حذف السمات التي تتعارض مع السياق . أي أنه إذا كانت إوالية المجاز المرسل تفسر بانزلاق المرجع ، فإن إوالية الاستعارة تفسر بالحذف عند مستوى التواصل المنطقي ، أو بكلمة أدق ، بوضع قسم من السمات المكونة للكسيم المستعمل ، بين هلالين» .[1]

ويتضح الفرق جليا بين المجاز المرسل والاستعارة من زاوية القارئ أو المستمع ، ذلك أن المجاز المرسل يفرض على المتلقي الانتقال من التصور الذهني للكلمة المجازية إلى ما تريد أن تعبر عنه ؛ فكلمة «رأس» المستعملة للإشارة إلى الشخص الكامل ، يمكن تفسيرها أولا في معناها الحقيقي : فانطلاقا من كلمة «رأس» نمر بواسطة تصور الرأس إلى تصور الشخص» .[2]

إن تفسير الكلمة بمعناها الحقيقي غير ممكن ، ويعطل وظيفة اللغة التواصلية . ومع ذلك ، فإنه لا يحدث شرخا عميقا في عملية التواصل ، إذ نادرا ما يشعر به القارئ كأنه منافرة دلالية «ولو أخذنا مصطلح غريماس لاستطعنا القول إن «اللكسيم» الذي يؤلف المجاز المرسل أو مجاز الكلية لا يشعر بوجوده إلا في حالات خاصة ونادرة ، كأنه عنصر غريب عن التجانس الدلالي» .[3]

أما الاستعارة ، فإن القارئ لا يمكنه أن ينطلق في تفسيرها من التصور الذهني للكلمة المجازية ، ذلك أن القارئ يشعر إزاءها بمنافرة دلالية لا ترتفع إلا بالانتقال من المعنى إلى معنى المعنى بواسطة حذف بعض السمات الدلالية التي تتعارض مع السياق . إن الاستعارة تظهر فجأة كأنها غريبة عن التجانس

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٤٠ .

(٢) نفسه : ٤٠ .

(٣) نفسه : ٤١ .

الدلالي في النص الذي هي فيه . شرط أن تكون استعارة حية ومعبرة» .[1]
ومن ثم ، فالقارئ أثناء تفسير استعارة حية لا يتوقف عند المعنى الحقيقي للكلمة المجازية ، وإنما يتجاوزه إلى معنى ثان يسمح بإعادة الكلام إلى حظيرة اللغة ، فالتعارض الدلالي له دور المؤشر يدعو المرسل إليه لاختيار عناصر ملائمة مع السياق وبين العناصر الدلالية التي تكون اللكسيم» .[2]

يرى «ميشال لوغرين» انطلاقا من التمييز الذي أقامه بين المعنى والمرجع أن الاستعارة تهم محتوى اللغة وعلاقات المعنى ، في حين أن المجاز المرسل يغير العلاقة المرجعية بفضل انزلاق المرجع . ومن هنا تكون الاستعارة لا علاقة لها بالمرجع . والحال ، أن الاستعارة أثناء بنائها للمعنى الاستعاري تقوم بتدمير المعنى الحقيقي ، بواسطة تجاوز المنافرة الدلالية ، والانتقال من المعنى إلى معنى المعنى ، وتشيد من جراء ذلك ، مرجعا استعاريا «Réference Métaphore» على أنقاض المرجع الحقيقي ، يقول بول ريكور : «يقابل المعنى الاستعاري مرجع استعاري كما يقابل المعنى الحرفي المستحيل مرجع حرفي مستحيل» .[3]

وتجدر الإشارة إلى أن «لوغرين» قد نبه إلى أن هذه النتائج التي توصل إليها إلى حد الآن ، لا تسري إلا على الاستعارات والمجازات المتعلقة بالموصوف ، ومن ثم رأى ، أنه من الضروري ، اختبار مدى شموليتها لاستعارات الأفعال والصفات .

٢ ـ الاستعارة في الفعل :

يعد الاستعمال المجازي للفعل ، حينما يشكل مع استعارة الاسم استعارة واحدة أكثر تعقيدا . فقد تتدخل الاستعارة في الفعل للتقليل من حدة المنافرة

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٤١ .

(٢) نفسه : ٤١ .

(3) Paul Ricour, la Métaphore vive, p 290.

الدلالية التي قد تحدثها استعارة الاسم ، وذلك بواسطة حذف بعض السمات الدلالية من الفاعل أو المفعول ، التي تتعارض مع السياق . «وهكذا ففي مقطع لفولتير نرى : أن عشتروت ورسائلها الناعمة أشعلت في قلب صادق نارا أدهشته» ففعل «أشعلت» لا تؤلف استعارة مميزة : لا وجود لتناقض منطقي بين «أشعلت» والسياق ، وإنما هذا التناقض موجود بين «أشعلت [...] نارا» وسائر الجملة . استخدم الفعل هنا للتخفيف من طابع الانقطاع المنطقي العنيف الذي أحدثته استعارة النار» .(١)

تقوم الاستعارة في الفعل على وجود تناقض دلالي بين الفعل وفاعله أو بين الفعل ومفعوله ، يؤدي على صعيد التواصل المنطقي إلى قطع الصلة بين عناصر الدلالة المتنافرة مع السياق . ولكي يعود الكلام للاضطلاع بوظيفته التواصلية ، يضطر القارئ إلى حذف بعض السمات الدلالية للفاعل أو المفعول التي تتعارض مع السياق . فقولنا «الطبيعة تحتقر الفراغ» يجبرنا الاستعمال الاستعاري لفعل «احتقر» أن نبعد عن معنى كلمة «الطبيعة» قيمة الواقع الجامد المتعارض مع الكائنات الحية والقادرة على الإحساس .(٢) وكذلك في قولنا : «أشاعوا الافتراءات» نجد تغير الدلالة يطرأ هنا على المفعول به . وفعل «أشاع» يتطلب مفعولا ذا دلالة مادية . لذا وجب علينا اعتبار أن الوشايات ليست أشياء مادية لكي يتسنى لنا إعادة الترابط المنطقي للعبارة» .(٣)

فاستعارة الفعل ، إذن ، تشتغل إواليتها الدلالية بواسطة حذف بعض السمات الدلالية للفاعل أو المفعول التي تسببت في المنافرة الدلالية ، وتجعل الكلام غير قابل للفهم . إلا أن ما يميزها عن «الاستعارة القائمة على الاسم هو ،

---

(١) ميشال لوغرين ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) نفسه : ٤٥ .

(٣) نفسه : ٤٦ .

إذن ، في درجة أقل استقلالية بالنسبة للسياق» .[1]

أو بمعنى آخر ، فإن التعارض الدلالي الذي يحدث بين الفعل وفاعله أو مفعوله ، يقوم بدور المؤشر الذي يوجه القارئ لاتخاذ مسار تأويلي يعيد للعبارة الاستعارية تشاكلها الدلالي .

نرى أن «ميشال لوغرين» لا يعتبر أن التناقض الدلالي عنصر مكون لعملية إنتاج الاستعارة ، فهو ينظر إليه بوصفه مؤشرا يوجه القارئ لخوض غمار التأويل .[2] أي أن التناقض الدلالي مكون جوهري لعملية إنتاج الاستعارة وتأويلها على حد سواء . ومادام الأمر كذلك ، فإن عملية حذف السمات ليست إلا لحظة ضمن عملية تهم الملفوظ كله ، وهي اللحظة التي سماها «جان كوهن» بلحظة «نفي الانزياح» . وبهذا ، ينبغي إدراج مرحلة الانزياح أو التناقض الدلالي في تعريف الاستعارة وعدم تجاهلها باعتبارها مكونا جوهريا للاستعارة إنتاجا وتأويلا .

٣. الاستعارة في الصفة:

إن استعارة الصفة للموصوف تشكل استعارة واحدة ، و«يمكن أن تستخدم للتخفيف من الجسارة البالغة ، أو ما يصعب قبوله في استعارة الموصوف ، إذا تم استعماله منعزلا» .[3]

---

(١) ميشال لوغرين ، الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٤٦ .

(٢) يظهر هذا التصور في سياقات متعددة أهمها :

I- سياق تفسير الاستعارة من زاوية القارئ أو المستمع (ص ٤١) .

II- السياق الذي تشكل فيه الاستعارة في الفعل أو الصفة مع الاستعارة في الاسم استعارة واحدة ، فضلا عن سياق الفرق بين الاستعارة في الفعل أو الصفة والاستعارة في الاسم (ص ٤٦) .

III- سياق تعريف الاستعارة انطلاقا من العلاقة بين الإيماء والتصريح (ص ٥٢) .

(٣) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ص ٤٤ .

وهكذا ، فإن قول «بوريس فيان» : «العاصفة الرنانة في صوت الكاهن» يعد استعارة في الصفة ، قد يؤولها القارئ بكل سهولة نظرا للتخصيص الذي قامت به الصفة «رنانة» ، إذ تعين سياق الانتقاء المعنوي في الاتجاه الذي يجب أن يتوخاه» .[1] وبهذا ، فالاستعارة في الصفة تقوم بتبئير سمة دلالية واحدة في الموصوف ، وجعلها ، حسب علم النفس الجشطالتي ، بارزة للإدراك إلى درجة يهمل فيها القارئ جميع العناصر الدلالية للموصوف التي تتعارض مع السياق . يقول لوغرين : «يفترض الاستعمال الاستعاري للصفة على صعيد التواصل المنطقي وضع عنصر واحد لافت من العناصر الدلالية للموصوف الذي تنعته الصفة . فالتكلم عن «حائط أعمى» يفرض بدافع بواعث التماسك المنطقي إهمال ميزة الواقع الجامد الموجود الذي يتضمنه معنى كلمة «حائط»» .[2]

ويرى لوغرين أن كثرة استعمال الاستعارة القائمة على الصفة أو الفعل يؤدي إلى نوع من مجاز الكلية Synecdoque . فقولنا عن «حائط» أنه «أعمى» يقتضي حذف سمة الواقع الجامد الذي لا يليق وصفه بفقدان حاسة البصر ، وذلك حتى تنتفي المنافرة الدلالية عن الكلام . وبما أن عبارة «حائط أعمى» فقدت حيويتها ، وجدتها ، وأصبحت كالحقيقة ، ودخلت في المعجم ، فقد استعادت دلالتها الشاملة والكلية ، كما أصبح «معنى «أعمى» أكثر عمومية إلى حد ترجمة فقدان الفتحات التي بواسطتها تكون الرؤية ممكنة . وهذا الفقدان ، حيث العمى ، لا يكون إلا حالة خاصة من حالاته» .[3]

فالقارئ ، إذن ، يقف أمام هذه العبارات الاستعارية الميتة التي دخلت مقبرة اللغة والمعاجم بشكل عاد ، ولا يشعر إزاءها بأي منافرة دلالية . فالحائط ، على سبيل المثال ، لم يعد يجرد من أحد سماته التي تتنافى مع السياق ، ومن ثم

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ٤٤ .

(٢) نفسه : ٤٦ .

(٣) نفسه : ٤٧ .

يستبعد دلالته العامة ، كما أن «أعمى» تتسع دلالتها لتدل على فقدان الفتحات وليس مجرد فقدان البصر فقط .

وبناء على هذا يرى «ميشال لوغرين» أنه من الأفضل اعتبار هذا النوع من الاستعارات المستهلكة اتساعا في المعنى لا مجاز الكلية .[١]

وعلاوة على ذلك ، فإن «لوغرين» يلاحظ نوعا من التناقض بين الاستعارة في الفعل أو الاستعارة في الصفة والاستعارة في الاسم ، على مستوى العناصر الدلالية المتعلقة بمستوى التصريح . حيث إن الاستعارة في الاسم تستند إلى ما سماه «غريماس» «السمات النووية» في حين أن الاستعارة في الفعل أو الصفة تستند إلى «السمات السياقية» . ولهذا ، فإن حذف السمات الدلالية في استعارة الفعل أو الصفة أقل مما هو عليه في الاستعارة القائمة على الاسم .[٢] وهذا الأمر يؤثر على حيوية الصورة ، وقدرتها الإيحائية ، ذلك أن قوة «الإيماء في الاستعارة تكبر بقدر ما تنتقص الدقة في التصريح» .[٣]

إن قيمة الاستعارة ، إذن ، تتجلى في قوتها الإيحائية ، وتدفق الصور المتداعية على مخيلة القارئ أو المستمع . إذ بقدر ما تثير الاستعارة أفكارا ثانوية في ذهن القارئ ومخيلته تكون جيدة وحية ، لأن الإيحاء الذي هو خاصية جوهرية للاستعارات الحية ليس إلا «مجموعة من الأنظمة الدالة التي يمكننا اكتشافها في نص بالإضافة إلى اكتشاف التصريح» .[٤]

وعليه ، فإن خاصية الاستعارة النوعية ، تتجلى في إضافتها للمحتوى الإعلامي المنطقي للكلام إيحاءات نفسية مستقلة أو مقيدة بسياق محدد صادرة عن مخيلة القارئ وتجربته الخاصة وثقافته . فهذه «العناصر تشكل جزءا

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ٤٨ .

(٢) نفسه : ٤٩ .

(٣) نفسه : ٤٩ .

(٤) نفسه : ٥٠ .

من الإيماء ، لأنها ليست مدونة في البنية المنطقية للنص» .[1]

إن هذه الكيمياء الدلالية التي تنبثق عن تفاعل التصريح والإيماء أثناء الاشتغال الاستعاري تلتقي -حسب لوغرين- مع تصور «ريتشاردز» لمعنى الاستعارة الآتي :

«عندما نستخدم استعارة في الصياغة الأكثر بساطة ، تتكون لدينا فكرتان عن أشياء مختلفة في آن واحد ، ويعبر عنها بكلمة واحدة ، وصورة واحدة ، وتكون دلالتهما حصيلة تفاعلهما» .[2]

فالعملية الاستعارية ، إذن ، تقوم على إدماج لفظة غريبة عن تجانس السياق ، تحدث خلخلة في التشاكل الدلالي لمحتوى الخبر المنطقي للنص ، وتستثير أفكارا ثانوية ، وصورا متداعية في مخيلة القارئ ، تنفلت من رقابة العقل المنطقي ، حيث يقول «لوغرين» :

«تكمن الميزة النوعية للاستعارة ، عندما تفرض القيام بتجريد عدد من العناصر الدلالية عند مستوى التواصل المنطقي ، تتيح الاستعارة إبراز العناصر المثبتة بإدخال لفظة غريبة على تجانس السياق ، وهي تحدث عند مستوى آخر غير الإعلام المحض ، استذكار صورة متداعية تدركها المخيلة ، وتفرض صداها على الإحساس بعيدا عن رقابة العقل المنطقي ، لأن لها طبيعة الصورة التي أدخلتها الاستعارة وتحاول أن تكون غير مدركة» .[3]

نخلص بعد هذا القول كله إلى أن الفرق بين المجاز المرسل والاستعارة لا يشكل صعوبة كبيرة لأن «خطر عدم التمييز بين الاستعارة والمجاز المرسل لا وجود له»[4] لأن طبيعة العلاقة فيها تختلف أيما اختلاف ، ذلك أن صلة التجاور

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٥١ .

(٢) ريتشاردز : فلسفة البلاغة ، (١٩٦٥) ص ٩٣ (نقلا عن المرجع السابق) .

(٣) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٥٢ .

(٤) نفسه : ٨٢ .

هي التي يقوم عليها المجاز المرسل ، بينما صلة التماثل هي التي تقوم عليها الاستعارة . ولهذا ، فإن المشكل يطرح بصورة جدية حينما يتعلق الأمر بالتمييز بين الاستعارة وصور بلاغية أخرى ترتكز هي أيضا على علاقة المشابهة كما هو الشأن بالنسبة للاستعارة والرمز ، والاستعارة والحس المتزامن ، والاستعارة والتشبيه .

٤ ـ الفرق بين الاستعارة والرمز:

إذا كان «الرمز هو ما يمثل شيئا آخر بمقتضى صلة مشتركة تشابهية» ،[١] فإنه من حيث التحديد لا يختلف كثيرا عن التحديد الذي يعطيه «ليتريه» للاستعارة : «الاستعارة صورة بواسطتها تتبدل الدلالة الطبيعية لكلمة إلى دلالة أخرى ، تشبيه مختصر» .[٢] وما يؤكد هذا الزعم أن عبارة «بيغي» : «الإيمان شجرة كبيرة» ، وعبارة «باسكال» : «ليس الرجل إلا قصبة» اللذين هما من قبيل الرمز يشملهما أيضا تعريف الاستعارة ، فهما معادلات مختصرة لـ «الإيمان هو مثل شجرة كبيرة» ولـ «ليس الرجل إلا كقصبة» إذا اعتمدنا تحديدا تقليديا غير ملائم للاستعارة كتشبيه إيجازي» .[٣]

ومع ذلك ، فإن هناك اختلافا جوهريا بين الإوالية الدلالية للرمز والإوالية الدلالية للاستعارة . فكلمة شجرة بوصفها دالا يقابلها -حسب سوسور- تصور ذهني لها ، وهذا التصور الذهني للشجرة يتحول إلى دال لمدلول آخر هو الإيمان . يقول «لوغرين» :

«نستطيع القول بوجود رمز عندما يكون المدلول القياسي للكلمة المستعملة يعمل وكأنه دال لمدلول ثان يصبح لاحقا الشيء الرمزي . وبدقة أكثر ليست

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٨١ .

(٢) نفسه : ٨٢ .

(٣) نفسه : ٨٢ .

كلمة «شجرة» هي الرمز ، بل مدلولها ، أي تمثيل الشجرة» .[1]

أما في الاستعارة ، فإن هناك فرقا دقيقا لابد من ملاحظته . ذلك أن الكلمة المجازية نفسها هي التي تدل على شيء آخر ، وليس التصور الذهني لها . ومن ثم ، فالصلة الاستعارية لا تنهض على جميع السمات الدلالية التي يتألف منها المعنى المجرد لكلمة المجازية ، وإنما ترتكز على وجه الشبة فقط . وهكذا «عندما يضع «فيكتور هيجو» على لسان الدوناسول البيت الشعري الشهير : «إنك أسدي الرائع والكريم» قد يكون لدينا ميل لأن نعتبر التصور الذهني للأسد يعني إنسانا شجاعا ، وليس هنا إلا الصلة نفسها بين مدلولين ، وهي التي كانت لدينا في مثل «الشجرة» عند «بيغي» ، ولكن كلمة «أسد» بالذات هي التي تعني شيئا آخر غير الأسد . ولكي نفهم بيت الشعر هذا عند هيجو ، لا ضرورة بأن نستغيث بالتصور المجمل للأسد ، وربما يحدث تحريف معنى هذا البيت ، إذا تم إدخال كل العناصر التي تؤلف المعنى المجرد للأسد : «إنه من التدييات ، آكلات اللحوم ، فروه أشقر ، مشيته ناعمة ومهيبة ، قوي وشجاع ، إنه مخيف ، يعيش في إفريقيا الوسطى في الأدغال والغابات ، يطارد آكلات الأعشاب» .[2]

فالقارئ لهذه العبارة الاستعارية لا يحتفظ من السمات الدلالية إلا بتلك التي تنسجم مع السياق ، ويهمل السمات الدلالية الأخرى التي تتناقض مع الفكرة التي نكونها نحن عن شخصية «هرناني» . فالاسم الموصوف «أسد» لا يوافق المدلول المألوف لهذه الكلمة ، لأن التصور الذهني للأسد يشوه تفسير الجملة . والمدلول ليس هو التصور المجمل لشخص «هرناني» ، فهو لا يوافق إلا جزئيا صورة الأسد . إن مدلول كلمة «أسد» عبارة عن شيء مشترك بين التصورين ، تصور الأسد وتصور هرناني» .[3]

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل : ٨٣ .

(٢) نفسه : ٨٤ ، ٨٥ .

(٣) نفسه : ٨٥ .

أو بمعنى آخر ، إن الاستعارة تقوم على مشابهة دلالية أساسها وجه الشبه أو النعت المسيطر في حين أن الرمز يقوم على مشابهة ذهنية أساسها التصور الذهني للكلمة المجازية الذي يصبح دالا لمدلول آخر . يقول «لوغرين» :

«من الضروري أن نستعين بمفهوم النعت المسيطر ، وهو بمثابة سمة تشابه تستعمل كأساس لإقامة الصلة الاستعارية . ففي استعارة «الأسد» المطبقة على هرناني النعت المسيطر هو الشجاعة . الاختيار المعنوي الذي تم بفعل الإوالية الاستعارية يفترض ترتيبا تدريجيا للعناصر الدلالية» .(١)

ومع ذلك ، فإن العناصر الدلالية التي تتناقض مع السياق ، لا تستبعد كليا من عمل الاستعارة ، فالقارئ أثناء إنجازه للعملية التأويلية لا يشبه في ذلك عمل آلة إعلامية محض منطقية . إذ تتدخل في تأويله للاستعارة ، بطريقة لا واعية ، عناصر إضافية على الدلالة المنطقية للعبارة هي «ما يجب تسميته بالصورة المتداعية ، التي هنا التصور الذهني للأسد . ولكن هذا التصور يتدخل على مستوى إدراك مختلف عن الإدراك الذي بواسطته تكون الدلالة المنطقية ، أي عند المستوى حيث لا تتدخل الرقابة المنطقية التي تبعد عن مدلول استعارة ما يظهر متناقضا مع شخصية هرناني» .(٢)

ذلك أن استعارة «أسد» ليست المعادل البسيط لقسم مقتطع من تحديد الأسد ، أي كونه شجاعا ، متوافقا مع شخص هرناني .(٣)

غير أن نشاط الصورة المتداعية في الاستعارة مقيد ، ولا يترك مجالا للتأويلات الذاتية المتعسفة ، والتخريجات البعيدة ، لأن الاستعارة تتضمن قرائن تأويلية موجهة يفرضها السياق النصي والثقافي على القارئ . ولهذا نجد توافقا

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل : ٨٦ .

(٢) نفسه : ٨٦ ، ٨٧ .

(٣) نفسه : ٨٦ .

بين العناصر الدلالية المألوفة للكلمة الاستعارية والمدلول الجديد الذي يفرضه السياق . يقول «لوغرين» :

«فالاستعارة عندما تستعيد إوالية الصورة المتداعية ، تنزع عنها هذه الحرية ، وهذه الميزة الكيفية ظاهريا . إنها تفرض على ذهن القارئ تطابقا بالنسبة للخبر المنطقي الموجود في الجملة ، وصورة متداعية تقابل الصورة التي تكونت في ذهن المؤلف لحظة صياغة هذه الجملة . هكذا تظهر الاستعارة كأنها صياغة إجمالية تشمل مجموعة من العناصر الدلالية المختصة بالمدلول المألوف للكلمة ، وتتوافق أيضا مع المدلول الجديد الذي يفرضه السياق على الاستعمال الاستعاري لهذه الكلمة» .(١)

وفي ضوء هذا التصور ، ينتج القارئ تأويلا استعاريا غير غريب عن مقاصد المؤلف والخبر المنطقي الموجود في الجملة .

ولعل ارتباط الاستعارة بالقرائن الموجهة ، هو ما دفع بعض الباحثين إلى تفضيل الرمز على الاستعارة . فهذا تندال W. J. Tindall يقول :

«الاستعارة لا تبلغ العمق الكافي ما لم تكن رمزا . أي ما لم تسعف على إيجاد حالة رمزية» .(٢)

ويقول «كونراد Konrade» كذلك : «إن الرمز يحطم أطر اللغة ، ويسمح بكل أنواع الانتقال بينما تبقى الاستعارة داخلها» .(٣)

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

(٢) عن مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية : ط ٢ (بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١) ص ١٥٦ .

(٣) عن صبحي البستاني ، الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز ، الفكر العربي المعاصر ، ع ٣٨ ، ١٩٨٦ ، ص ١٩ .

وذهب «أمبرتو إيكو U. Eco»[١] إلى أن الاستعارة «ما يخالف الحقيقة ، ولكن عندما تؤول يستقيم المعنى ، أو هي ما يخرق قواعد المحادثة . وأما الرمز فهو ما يوحي بأن معنى ما موجود حقا في النص ، ولكن الكيفية التي يقدم فيها تجعله محتملا لتأويلات عديدة لأنها لا تعين بمؤشرات على وجه التأويل أو التأويلات» .[٢]

ويضيف لوغرين فرقا دقيقا بين الاستعارة والرمز ، يتجلى في كون الصورة الرمزية تقوم على مشابهة عقلية ، بينما الصورة الاستعارية تقوم على مشابهة دلالية . أي أن الرمز يفرض المرور من التصور الذهني للكلمة المجازية لالتقاط الخبر المنطقي الموجود في المرسلة . في حين أن الاستعارة تنتقي عناصر المدلول المتوافقة مع السياق ، وليس المدلول الإجمالي للكلمة الاستعارية .

يقول «لوغرين» : «بينما يجب أن نلتقط الصورة الرمزية ذهنيا لكي نستطيع أن نفسر المرسلة ، لا تتدخل الصورة الاستعارية في النص المنطقي للجملة التي بإمكاننا أن نستخلص المحتوى الخبري دون الرجوع إلى هذا التصور الذهني . وبمقابل الصورة الرمزية التي هي ضروريا معقلنة ، تستطيع الصورة الاستعارية ألا تتوجه إلا إلى المخيلة أو إلى الإدراك» .[٣]

وفضلا عن ذلك ، فإن عناصر المدلول التي يقوم القارئ باستدعائها بواسطة التداعي أثناء تأويل الاستعارة ، تستند إلى المخيلة أو الإدراك لا العقل كما هو

---

(١) إيكو امبرطو [Eco, Emberto] (١٩٣٢-) ، كاتب وعالم دلائل إيطالي . خصص بحوثه الرئيسة للنظرية الأدبية ولتطور العلاقات بين الفن الطليعي وظاهرة التواصل الجماهيري :

- L'œuvre ouverte 1965.
- Structure absente 1972.

وله أيضا رواية بوليسية ، هي : Le nom de la rose (١٩٨١ [تع . -تونس]) .

(٢) محمد مفتاح : مجهول البيان ، ط ١ (البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٠) ص ١٠٧ .

(٣) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ٩٠ .

الشأن بالنسبة إلى إوالية الرمز أي أن البناء الرمزي نشاط ذهني محض ، بينما الاستعارة نشاط دلالي نفسي يتوجه إلى خيال القارئ ، وتجاربه الشخصية ، ولاشعوره الفردي والجماعي .

٥ - الاستعارة والحس المتزامن:

يقصد بالحس المتزامن «التوازن المحسوس بين الإدراكات الحسية لمعان مختلفة ، بمعزل عن استعمالها للقدرات اللغوية والمنطقية . وقصيدة رامبو «أحرف العلة» هي بدون شك المثل الأكثر تمييزا» .[١]

إن قصيدة «رامبو» «أحرف العلة» مثال واضح على طرائق اشتغال الصور القائمة على إوالية الحس المتزامن ، ذلك أنها تقيم تعادلا بين المصوتات والألوان بصفة غير منطقية ولا لغوية ، وإنما بشكل فردي محض ، حيث «يمكن أن يعطي المصوت بالاستعارة صفة شكل يوحي برسمه أو بمصوتيه تذكر برنته الخاصة» .[٢] ولعل أوضح مثال على هذا النوع من الصور التي تختلط بالاستعارة ما جاء في «سونيت» رامبو «أحرف العلة» من أن «A» سوداء و«E» بيضاء و«I» حمراء ، و«U» خضراء ، و«O» زرقاء . إذ لا يمكن اعتبار علاقة هذه الأصوات باللون الذي اختاره لها الشاعر علاقة منطقية أو لغوية . ومن ثم فأي شاعر آخر له الحق في أن يصبغ ألوانا على هذه الحروف ذاتها . فهذه «التشابهات ليست قائمة على أي تصور مدرك بمحاولة استنتاجية» .[٣] فالعلاقة في هذا النوع من الصور فردية بحتة ، إلا أنه يمكن أن تتخذ هذه الصور أحيانا بنية الاستعارة أو بنية التشبيه أو تخرج عنهما معا .

ومن الأمثلة على الحس المتزامن : «صوت خشن» أو «صوت دافئ»

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٠٠ .

(٢) نفسه : ص ١٠٠ .

(٣) نفسه : ١٠٠ .

فالتشابه ، هنا ، قائم بين نشاطين حسيين متباينين بصورة غير منطقية ولا لغوية ، وقد بني كليا «في لحظة الإدراك بمعزل عن كل هم تعبيري . والمتكلم اكتفى بوصف ما يشعر به باستعماله ألفاظا خاصة» .(١)

وبهذا ، فإن الاستعارة «تشغل الوضع الوسطي بين الرمز الذي يدخل الصورة عند مستوى التركيب الفكري ، وبين الحس المتزامن ، وهو التقاط لموافقة عند مستوى الإدراك بحد ذاته خارج الفعالية اللغوية» .(٢)

وعليه ، فإن الطابع العقلي ينحو منحى تصاعديا من الرمز إلى الاستعارة إلى الحس المتزامن ، وهو ما أسفر عن ثلاثة أنواع من المشابهة :

- مشابهة منطقية وعقلية في الرمز
- مشابهة دلالية ولغوية في الاستعارة
- مشابهة إدراكية غير منطقية وغير لغوية في الحس المتزامن

وبعبارة أخرى يمكن القول : إن هناك ثلاث درجات في طرائق اشتغال المجاز ، أولاها : هي الصور القائمة على الحس وعلاقاته ، وثانيتها : الاستعارة التي تتأسس على اللغة ودلالاتها ، وثالثتها : هي التي تنجم عن التصور الذهني للشيء كما هو الحال في الرمز .

إلا أن أسئلة جوهرية تظل مطروحة بشكل ملح ، هي ما طبيعة العلاقة القائمة بين الاستعارة والتشبيه ؟ وهل الاستعارة تشبيه مختصر أو إيجازي أو ضمني ؟ وما الفرق بين إوالية الاستعارة وإوالية التشبيه من الوجهة الدلالية ؟

٦ـ الاستعارة والتشبيه:

يرفض «ميشال لوغرين» اعتبار الاستعارة تشبيهها مختصرا ، لأن ذلك يؤدي إلى التسليم بعدم وجود فرق جوهري بين الإوالية الدلالية للاستعارة ، والإوالية

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٠٣ .

(٢) نفسه : ١٠٤ .

الدلالية للتشبيه .[1] فالنظر إلى الاستعارة بوصفها تشبيها مختصرا [2] يجعل الاستعارة نتاج عملية حذف متتالية لأداة التشبيه ، ولوجه الشبه ، وللمشبه ، فقولنا : «زيد كالأسد في الشجاعة» يتحول إلى استعارة عبر عملية حذف متتابعة لا تبقي إلا على المشبه به «الأسد» . وهو ما يوهم بأن لا فرق حقيقيا بين التشبيه والاستعارة ، أو أن الفرق شكلي فقط . ويرى لوغرين أن :

«هذا الشرح الموافق البسيط المتماسك لا يتطابق والواقع . هذا التوافق وهذه البساطة وهذا التماسك لنظرية غير ملائمة هي التي منعت خلال قرون عدة كل تقدم للتفكير في طبيعة الاستعارة» .[3]

وبهذا ، يتخلى «لوغرين» عن المقاربة المنطقية لطبيعة الاستعارة ، ويتبنى مقاربة دلالية في تحليل إوالية الاستعارة ، وإوالية التشبيه . ومن أجل ذلك ، ميز

---

(1) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٠٥ .

(2) يرجع الباحثون أصل هذه الفكرة إلى «كانتاليان» حيث قال في «المؤسسة الخطابية» : «الاستعارة بوجه عام هي مشابهة أكثر اختصارا ، وبصورة عامة ، الاستعارة هي مشابهة مختصرة» إلا أن ميشال لوغرين لا يذهب هذا المذهب ، ويرى أن «لا شيء يثبت أن «كانتاليان» كتب «المشابهة المختصرة» بالرغم من أنه نص أغلبية الطبعات . وطبعة ١٥٢٧ في باريس «هي أكثر اختصارا من المشابهة» «الاستعارة أكثر اختصارا من المشابهة» . إنها ملاحظة صحيحة لكنها في متناول عدد محدد من الناس . فهل يجب أن نرى فيها حدسا ماهرا لفقيه لغوي لا يقبل أبدا الفكرة القائلة بأن الاستعارة يمكن أن تكون مماثلة بالمشابهة ، ويرفض أن يترك «لكانتيليان» مسؤولية مثل هذا الإتيان ؟ هذا قليل الاحتمال . إن التفسير الكلاسيكي للاستعارة يجد أصله في إفساد نص «كانتيليان» . (لوغرين ، مرجع مذكور ، هامش ١ ص ١٠٩) .

وتجدر الإشارة إلى أن «ألبير هنري Albert Henry» قد سبق لوغرين إلى رفض كون الاستعارة تشبيها مختصرا ، واعتبرها «تركيبا لمجازين مرسلين داخل مدار قصير» (Albert Henry ، Métonymie et Métaphore, P. 66) .

(3) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٢٣ .

بين التشبيه الكمي Comparatio والتشبيه النوعي similitudo ، فالتشبيه الكمي نحو قولنا : «بيار قوي مثل أبيه» أو «بيار قوي كأبيه» يقيم صلة كمية بين قوة بيار وقوة أبيه . بينما قولنا «بيار مثل الأسد» أو «بيار كالأسد» يعد تشبيها نوعيا لأنه يبرز لنا «نوعية القوة المسندة إلى بيار الذي يظهر على أنه الإنسان الذي يمتلك هذه الصفة إلى حد بارز» .(١)

وهكذا ، يمكن القول : إن التشبيه الكمي هو مقارنة تقوم بوظيفة التقويم الكمي ، بينما التشبيه النوعي هو مماثلة تستخدم للتعبير عن حكم نوعي .(٢)

وعلى هذا الأساس «فمن الطبيعي أن تكون للاستعارة علاقة دلالية مع المشابهة لا مع التشبيه بالمعنى الحصري»(٣) لأن المشابهة كالاستعارة «تدخل تصورا ذهنيا غريبا عن موضوع الخبر ، الذي يعلل الجملة ، وهذا يعني الصورة»(٤) ، والصورة من وجهة نظر الواقع اللغوي هي «استعمال لكسيم غريب عن تجانس السياق المباشر» .(٥) وبالمقابل ، فإن التشبيه بالمعنى الحصري ، ليس صورة لأنه لا يتناقض مع السياق . فالتشبيه النوعي ، بهذا الاعتبار ، مثله مثل الاستعارة ، يدخل تصورا ذهنيا غريبا عن المعنى المنطقي للجملة باستعمال لكسيم غريب عن تجانس السياق المباشر ، وهو ما يعني أنه يعد صورة كذلك . ومادام الأمر كذلك ، فما الفرق ، إذن ، بين الاستعارة والتشبيه ؟

الفرق الأول : المشابهة لا تعد نوعا من أنواع الاستعارات ، فالكلمات التي تستخدمها المشابهة لا تفقد أي عنصر من عناصر دلالتها الحقيقية» و«لا تفرض أبدا تحويلا في الدلالة» كما أن الصورة «التي تدخلها لا يمكن اعتبارها صورة

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٠٦ .

(٢) نفسه : ١٠٦ .

(٣) نفسه : ١٠٧ .

(٤) نفسه : ١٠٧ .

(٥) نفسه : ١٠٨ .

متداعية» فهي لا تتعدى مستوى التواصل المنطقي والعقلاني[1] وهذا كما يبدو على عكس الاستعارة تماما .

الفرق الثاني : لا يشعر المتلقي إزاء المشابهة بالتعارض الدلالي ، بينما في الاستعارة يحس القارئ أو المستمع بالمنافرة الدلالية .[2]

الفرق الثالث : تعد المشابهة أكثر ارتباطا بالمنطق والعقل ، بينما تفرض الاستعارة مقاطعة المنطق الاعتيادي .[3] ولهذا ، يكون من السهل ، اعتمادا على النقد القائم على معايير منطقية ، رفض المشابهة دون الاستعارة . ومن ثم ، فإن المشابهة ، خلافا للاستعارة ، لا تلحق الضرر بوضوح الخطاب العلمي .[4] وفي المقابل تعد الاستعارة أكثر إقناعا من التشبيه .[5]

الفرق الرابع : إن المشابهة أكثر حسية ، لأن التصور الذي تدخله يظل مدركا عند مستوى التواصل المنطقي . بينما تقتضي الاستعارة بعدا تجريديا ، يتجلى في كون كلمة «أسد» في الاستعمال الاستعاري تفقد «عند مستوى الإخبار المنطقي معظم النعوتات التي تعبر عنها عادة هذه الكلمة ، والتي تعيدها إليها الصورة المتداعية وحدها» .[6] ومع ذلك ، فإن حسية الصورة في المشابهة لا تحقق درجة الإقناع التي تحققها المماثلة في الاستعارة .[7]

الفرق الخامس : تخاطب المشابهة «المخيلة بواسطة العقل ، بينما تقصد

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١١٠ .

(٢) نفسه : ١١٢ .

(٣) نفسه : ١١٣ .

(٤) نفسه ، ص ١١٣ .

(٥) نفسه : ١١٤ .

(٦) نفسه : ١١٤ .

(٧) نفسه : ١١٤ .

الاستعارة الإدراك بواسطة المخيلة» .[١]

على الرغم من هذه الفروقات الدلالية بين الاستعارة والتشبيه ، فهناك قاسم مشترك رئيس بينهما هو أن المماثلة هي التي تنفي المنافرة الدلالية الناجمة عن إدراجهما لعنصر غريب عن السياق ، وفي هذا يقول لوغرين :

«المماثلة المعبر عنها في المشابهة بواسطة أداة التشبيه ، والمفروضة في الاستعارة وسيلة وحيدة لإزالة التعارض الدلالي ، تقوم بين عنصر ينتمي إلى تجانس السياق ، وآخر غريب عن هذا التجانس ، ولهذا السبب تتكون الصورة» .[٢]

٧ ـ خصائص الاستعارة الحقيقية:

يرى «لوغرين» أن الاستعارة الحقيقية تحتاج إلى قدر كبير من الحرية ، وذلك حتى تتمكن من إبداع علاقات مشابهة جديدة وغير مألوفة .[٣] وهذا النوع من الاستعارة يتميز بإيحاءات شعرية غنية ، وباستدعاء صور متداعية تتجاوز حدود العقل والمنطق .[٤] ومن ثم «تظل الصورة التي أدخلتها الاستعارة متداعية خارج نطاق الفكرة المنطقية التي هي مصدر الأحلام والتأثرات ، ولها فقط ، يحتفظ غاستون باشلار باسم الصورة» .[٥]

فالاستعارة الحقيقية ، إذن ، هي التي تخاطب الإدراك بواسطة المخيلة ، وتستثير في المتلقي انفعالات غير عقلانية ، وترغمه على بناء علاقات مشابهة غير مؤسسة على مثال سابق أو نموذج جاهز . وهو ما يدفعه إلى إعادة اكتشاف

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١١٤ .

(٢) نفسه : ١١٦ .

(٣) نفسه : ١٢٠ .

(٤) نفسه : ١٢١ .

(٥) نفسه ، ص ١٢١ .

الواقع من جديد برؤية مخالفة ومغايرة للمألوف . بل إن الاستعارة الحقيقية -حسب لوغرين- هي التي تتسرب إلى اللاشعور الجماعي في الإنسان وتكتشف أعماقه الدفينة .

وتأسيسا على ما سبق ، يفرق «لوغرين» بين الاستعارة الجامدة والاستعارة الديناميية . فالاستعارة الجامدة تبقى رهينة المنطق العقلي ، وتهدف إلى «إثارة توضيح ذي طابع جمالي»[(١)] وتكون مجرد «لوحة واسعة ومركبة»[(٢)] ؛ بينما الاستعارة الديناميكية تستهدف الإقناع ، وتستثير الانفعال العاطفي المطلوب ، إنها «كل استعارة تضيف إلى الانطباع المتأتي من الانطباع السابق شحنة عاطفية جديدة ، كما تشد المستمع والقارئ بواسطة مجموعة من الحجج بحيث يصعب على التحليل المنطقي أن يقوم بمراقبتها»[(٣)]

وعلاوة على ذلك كله ، فإن الاستعارة الحقيقية التي تحافظ على جدتها وحيويتها ، وقدرتها على الإيحاء تتميز بقلة السمات الدلالية المشتركة بين طرفي الاستعارة . يقول «لوغرين» :

«بحث الاستعارات التي تحفظ زهوتها يسمح بإبراز سمة ثابتة للاستعارات التي تمثل أقل عدد ممكن من عناصر الدلالة المشتركة بالمعنى الحقيقي للفظة ، وباستعمالها المجازي ، دون أن تنتهي مع ذلك إلى الغموض» .[(٤)]

ويؤكد هذا المبدأ -حسب لوغرين- حكمة «بيار ريفردي» الموجزة الآتية :

«بقدر ما تكون العلاقات بين واقعين متقاربين بعيدة وصحيحة ، تصبح الصورة أقوى وتكتسب قوة انفعالية وواقعا شعريا» .[(٥)]

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٤٤ .

(٢) نفسه : ١٤٦ .

(٣) نفسه : ١٤٥ .

(٤) نفسه : ١٨١ ، ١٨٢ .

(٥) نفسه : ١٨٢ .

وعليه ، فإن الاستعارة الحقيقية هي التي تضطلع بالوظيفة التأثيرية التي تتغيا إقناع القارئ أو المستمع بواسطة مخاطبة خياله وعواطفه وانفعالاته ، وإثارة أحاسيس يعجز العقل عن مقاومتها ، ويفشل المنطق في دحضها . يقول لوغرين :

«و لكي نقنع يجب أن نثير أولا الإحساس ، أن نثير انفعالا عاطفيا . يكون الإقناع أكثر فعالية عندما يكون العقل لا يملك أحاسيس منطقية لمقاومته . لا يوافق هذا الطلب أي شيء إلا الاستعارة ، فالصورة التي تدخلها تبقى متداعية مندمجة مع مادة المرسلة ، لكنها غريبة عن المستوى المنطقي للتواصل» .[١]

فالاستعارة ، إذن ، تعبير شعوري وعاطفي وانفعالي ، يسعى من خلاله المبدع التأثير في الآخر وإقناعه عاطفيا . وهكذا ، فالتعليلات الأساس للاستعارة تتأتى من الوظيفة العاطفية والمركزة على المرسل إليه ، أو من الوظيفة الندائية التي هي التوجه نحو المرسل إليه .

وخلاصة القول : إن الاستعارة تستعمل للتعبير عن تأثر وعن شعور تريد المشاركة فيه» .[٢]

٨- خلاصات ونتائج :

لقد أسفرت مقاربة «ميشال لوغرين» الدلالية للاستعارة عن النتائج الآتية :

١ . يقوم المجاز المرسل على علاقة التجاور ، التي هي علاقة خارجية بالأساس ، في حين تنهض الاستعارة على علاقة التماثل بما هي علاقة داخلية تمس التنظيم الداخلي للسمات المعنوية «للسميم» . ومن ثم ، تختلف آلياتها عن آليات المجاز المرسل ، الذي لا يتغير فيه الترتيب المعنوي ، بقدر ما يعرف انزلاقا في المرجع .

---

(١) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص ١٤٣ .

(٢) نفسه : ١٤٦ .

٢ . يشعر القارئ أو المستمع بالمنافرة الدلالية نحو الاستعارة ، لذلك يكون مضطرا لتجاوزها عن طريق الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى بفضل حذف بعض السمات التي تتعارض مع السياق ، بينما لا يشعر إزاء المجاز المرسل بأي منافرة دلالية .

٣ . تخفف الاستعارة الفعلية من طابع الانقطاع المنطقي العنيف الذي تحدثه الاستعارة الاسمية كما لا تتمتع باستقلالية أكبر عن السياق .

٤ . تقوم استعارة الصفة بإبراز سمة دلالية واحدة في الموصوف ، وجعلها مدركة بشكل بارز من لدن القارئ أو المستمع .

٥ . تشكل استعارة الصفة للموصوف استعارة واحدة ويمكن أن تستخدم للتخفيف من الجسارة البالغة في استعارة الموصوف ، وبخاصة إذا تم استعماله منعزلا .

٦ . إن حذف السمات الدلالية في استعارة الفعل واستعارة الصفة أقل مما هو عليه في استعارة الاسم . وفي مقابل ذلك ، تتميز الاستعارة الاسمية بالجدة والغنى ، إذ إن حيوية الصورة وقوتها الإيحائية تكبر وتتزايد بقدر ما تنتقص الدقة في التصريح .

٧ . هناك اختلاف بين إوالية الاستعارة وإوالية الرمز ، فالرمز يتحول تصوره الذهني إلى دال لمدلول آخر . بينما في الاستعارة ، الكلمة المجازية هي التي تدل على شيء آخر ، وليس تصورها الذهني ؛ لأنها تقوم على سمة واحدة من السمات الدلالية التي يتشكل منها «السميم» ، والتي لا تتعارض مع السياق .

٨ . تتميز الاستعارة عن الحس المتزامن من حيث طبيعة المشابهة ، فالاستعارة تتأسس على مشابهة دلالية ولغوية ، في حين أن الحس المتزامن يقوم على مشابهة إدراكية غير منطقية ، وغير لغوية .

٩ . تمخض البحث في الفرق بين الاستعارة والرمز والحس المتزامن عن ثلاثة أنواع من المشابهات هي :

أ – المشابهة المنطقية والعقلية وغير اللغوية في الرمز ؛
ب – المشابهة الدلالية واللغوية والنفسية في الاستعارة ؛
ت – المشابهة الإدراكية غير المنطقية وغير اللغوية في الحس المتزامن .

١٠ . يرفض «لوغرين» «اعتبار الاستعارة تشبيها مختصرا» ، ويرى أن الفرق بين الاستعارة والتشبيه دلالي محض وليس تركيبا قائما على عملية حذف متتالية للأداة ، والمشبه ووجه الشبه . ومن ثم ، فالكلمات في التشبيه تحافظ على دلالتها الحقيقية ، بينما تفرض الاستعارة تحويلا دلاليا في بعض عناصرها التي لا تنسجم مع السياق .

١١ . تخاطب الاستعارة بواسطة المخيلة ، بينما يخاطب التشبيه المخيلة بواسطة العقل .

١٢ . تتطلب الاستعارة الحقيقية –حسب لوغرين– قدرا كبيرا من الحرية لتجاوز الحدود العقلية والمنطقية ، واستثارة الجوانب العاطفية والانفعالية في القارئ أو المستمع ، وذلك عن طريق تنشيط خياله ، والصور المتداعية ، والأفكار الثانوية ، واللاشعور الفردي والجماعي .

١٣ . ميز «لوغرين» بين الاستعارة الجامدة ذات الوظيفة الجمالية والتحسينية ، والاستعارة الديناميكية التي تستهدف الإقناع ، وإحداث انفعال عاطفي في نفسية المتلقي .

١٤ . تتميز أغلب الاستعارات الحية بقلة السمات الدلالية المشتركة بين المعنى الحقيقي للفظة ومعناها المجازي .

١٥ . وظيفة الاستعارة الرئيسة –حسب لوغرين– ليست هي سد الفراغ اللغوي ، أو تحقيق غايات جمالية وزخرفية ، وإنما هي التأثير في المتلقي وإقناعه بواسطة إضافة شحنة عاطفية إلى العبارة .وهكذا ، فإن الاستعارة ، تستعمل للتعبير عن تأثر وعن شعور تريد المشاركة فيه .

الفصل الخامس:

مفهوم الاستعارة عند جان كوهن

تمهيد

١ . الانزياح ودرجة الصفر البلاغية

٢ . مفهوم الاستعارة عند جان كوهن

٣ . التحليل البنيوي للاستعارة

٤ . نوعا الاستعارة عند جان كوهن

٥ . الوظيفة الشعرية للاستعارة

٦ . خلاصات ونتائج

مفهوم الاستعارة عند جان كوهن

تمهيد:

تندرج مقاربة «جان كوهن» للاستعارة في كتابه «بنية اللغة الشعرية» ضمن الشعرية البنيوية التي تتميز بدرجة «أعلى في مجال الصياغة الشكلية . إنها تبحث عن شكل للأشكال ، عن عامل مشترك عام للشعر بحيث لا تكون الصور البلاغية جميعا إلا عبارة عن تحققات مضمرة وخاصة ، تتميز حسب المستوى والوظيفة اللغوية التي يتحقق فيها هذا العامل . وهكذا تكون القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي ، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزا ، في حين يشكل الوزن عامل تجانس . أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة وهي عامل إسنادي تقابل النعت وهو عامل محدد .»[(١)]

فجان كوهن ، إذن ، يسعى إلى تجاوز مرحلة وضع معالم الصور البلاغية ، وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ، والانتقال إلى مرحلة أرقى يتم فيها البحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة .[(٢)] وهو بهذا يحاول تجديد النظر في البلاغة القديمة في ضوء نظرية الانزياح . فما هو مفهوم الانزياح عنده ؟ وما هو المعيار الذي يتم الانزياح عنه ؟

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، (البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٦ م) ، ص٤٨ .

(٢) نفسه : ٤٧ .

١ ـ الانزياح ودرجة الصفر البلاغية :

لقد استقى جان كوهن مفهوم الانزياح من الأسلوبيين الفرنسيين الذين اعتبروا الأسلوب انزياحا فرديا أي شكلا من أشكال الكتابة التي يتميز بها أحد الأدباء . «فبالي» يصف الأسلوب بأنه «انحراف اللهجة الفردية» ويعتبره ليوسبتزر «انحرافا فرديا بالقياس إلى قاعدة ما» وقال بيفون عبارته المشهورة : «الأسلوب هو الرجل نفسه» .[١] وقال بييركيرو : الأسلوب «انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار» .[٢] أما شارل برنو فقد اعتبره «خطأ مقصودا» .[٣]

ومع ذلك كله ، فقد لاحظ «جان كوهن» محدودية مفهوم الانزياح عند هؤلاء الأسلوبيين نظرا لارتباطه بمفهوم ضيق للأسلوب يعتبر الأسلوب ظاهرة فردية خاصة بأحد الكتاب . ومن ثم منح للأسلوب دلالة أوسع إيمانا منه «بوجود ثابت في لغة جميع الشعراء يظل موجودا برغم الاختلافات الفردية ، أي وجود طريقة واحدة للانزياح بالقياس إلى المعيار» .[٤]

وبناء على ذلك ، تم تعريف الشعر «بكونه نوعا من اللغة ، وتعرف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع . إنها تطرح وجود لغة شعرية .»[٥] تعتبرها واقعة أسلوبية لأن «الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا ، بل إن لغته شاذة ، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا» .[٦]

لكن ما هي درجة الصفر في الكتابة التي سيتحدد من خلالها الانزياح الشعري ؟ هل هي اللغة اليومية المستعملة أم هي لغة أخرى ؟

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٦ .

(٢) نفسه : ١٦ ، ١٧ .

(٣) نفسه : ١٥ .

(٤) نفسه : ١٦ .

(٥) نفسه : ١٦ .

(٦) نفسه : ١٥ .

يرى جان كوهن أن المعيار الذي يمكن أن نواجه به الشعر هو النثر باعتباره لغة شائعة ومستعملة ف «لكون النثر هو اللغة الشائعة يمكن أن نتحدث عن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه»(١) وأيضا لأن النثر «هو ، بالتحديد ، اللغة الطبيعية ، أما الشعر فلغة الفن ، أي لغة مصنوعة»(٢)

غير أن جان كوهن قد تنبه إلى أن النثر أنواع ، فهناك نثر روائي ، ونثر صحفي ، ونثر العالم ، فأيها يصلح ليكون معيارا ؟ وبخاصة وأن الكتابة «تتضمن حدا أدنى من الجهد والإعداد . فبمجرد ما نشرع ، ولو في كتابة رسالة بسيطة فإننا نهتم ولو قليلا بالأسلوب»(٣)

يفضل جان كوهن اختيار النثر العلمي ليكون معيارا لأن العالم لا يكترث بالأغراض الجمالية بشكل كبير . أي أن «الانزياح ليس منعدما في اللغة ، ولكن من الأكيد أنه قليل جدا»(٤) ويمكن ، وفق هذا التصور ، أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين ، القطب النثري الخالي من الانزياح ، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ، ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعليا ، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى ، كما تقع لغة العلماء ، بدون شك ، قرب القطب الآخر ، وليس الانزياح فيها منعدما ، ولكنه يدنو من الصفر»(٥)

وهذا ما يمثله الرسم الآتي :

٠ ------------------------------ ١٠٠

اللغة العلمية اللغة الشعرية

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٥ .

(٢) نفسه : ٤٦ .

(٣) نفسه : ٢٢ ، ٢٣ .

(٤) نفسه : ٢٣ .

(٥) نفسه : ٢٣ - ٢٤ .

يبدو أن درجة الصفر البلاغية التي اتخذها جان كوهن معيارا ، تتسم بالنسبية إذ لا تخلو من قدر ولو قليل من الانزياح ، كما أنها قابلة لقياس درجة الانزياح وتحديد الفرق الكمي بين الشعر والنثر بواسطة الإحصائيات التي هي أداة علمية قادرة على البرهنة على صحة الفرضية ، وطريقة تمكن من الانتقال من مستوى الحدس والتخمين والانطباعية إلى مستوى الواقع الملموس[١] ، فضلا عن دراسة تطور الانزياح انطلاقا من متن متجانس يتضمن تسعة شعراء ينتمون إلى ثلاث مدارس مختلفة من الشعر الفرنسي هي :[٢]

١ . الكلاسية ويمثلها كورني ، وراسين ، وموليير ؛

٢ . الرومانسية ويمثلها لامرتين ، وهيكو وفينيي ؛

٣ . الرمزية ويمثلها رامبو وفيرلين وملارمي ؛

إلا أن الانزياح عند جان كوهن ليس هدفا في حد ذاته بل يمثل لحظة أولى سالبة تقوم بخرق منهجي لقانون اللغة «إذ أن كل صورة تتميز بمخالفتها لواحدة من القواعد التي تكون هذا القانون» .[٣] ولذلك لا يعد الشعر نثرا يضاف إليه شيء آخر ، بل إنه نقيض النثر ، وهو بذلك يبدو كأنه سالب تماما ، أو كما كان نوعا من أمراض اللغة[٤] . أما اللحظة الثانية فموجبة ، لأنها هي التي تنفي المنافرة الدلالية عن التراكيب المجازية وتحقق للكلام وظيفته التواصلية . «فالشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى ، إذ يعقب النقض الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى»[٥] .

كما أن «الشعر شأنه شأن النثر خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ . لا يمكن

---

(١) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية : ١٧ .

(٢) نفسه : ٢٠ .

(٣) نفسه : ٤٩ .

(٤) نفسه : ٤٩ .

(٥) نفسه : ٤٩ .

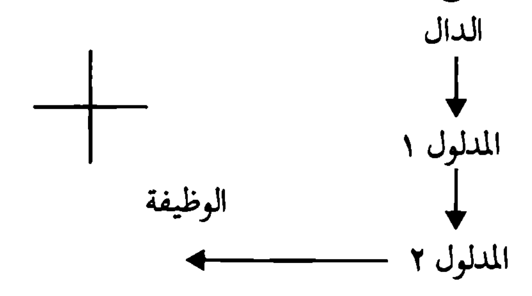
الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل . ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه . إن الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين : الانزياح ونفيه . تكسير البنية وإعادة التبنين . ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ، ثم يتم العثور عليها ، وذلك كله في وعي القارئ»[(١)]

فالواقعة الشعرية ، إذن ، تشتغل وفق زمنين متعاكسين ومتكاملين هما :[(٢)]

١ . حالة الانزياح : المنافرة

١ . نفي الانزياح : الاستعارة

وهو ما يمكن أن يرمز له بالخطاطة الآتية (حيث يجسد السهم الملاءمة ، ويجسد الخط المنقطع المنافرة)



والواقع أن نظرية الانزياح عند جان كوهن قد تعرضت لانتقادات كثيرة ، فقد لوحظ عليها عدم تجاوزها المرحلة الوصفية إلى المرحلة التأويلية ، حيث يمكن رفع التناقض وتأويله ، وافتقارها إلى الشمولية ، ذلك أن مفهوم الانزياح في صيغته الدلالية المنطقية عند جان كوهن ، لا يشمل الأوجه البلاغية الصوتية ،

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٣ .

(٢) نفسه : ١١٠ .

ولا يستثمر آليات التشاكل إلا في حدود ضيقة ، ناهيك عن عدم قدرته على التمييز بين الانزياح الشعري والانزياح غير الشعري[١] فضلا عن صعوبة تحديد المعيار . والحسم في هذا الذي ليس بأسلوب كما يقول رومان جاكبسون[٢] . كما اعتبر ميكائيل ريفاتير مفهوم الانزياح غير ملائم من الناحية العملية ، ويطرح صعوبات جمة أثناء التطبيق ، يقول : «إن تعريف الأسلوب الأدبي بأنه انزياح عن المعيار اللساني يطرح مصاعب تطبيقية عندما يتعلق الأمر بتحليل الأسلوب» . ولهذا نجده يطعن في المسألة من أساسها ، أي في ثنائية المعيار / الانزياح . فعنده أن المعيار تصعب موقعته أو اكتشافه أو تحديده .[٣] وأكثر من ذلك أنه غير ملائم لأن «القراء لا يقيمون أحكامهم (و المؤلفين لا يقيمون طرائقهم) على معيار مثالي ، وإنما يقيمونها على تصوراتهم الشخصية لما هو مقبول بصفته معيارا (ما كان سيقوله القارئ بدلا من المؤلف)» .[٤]

ثم إن الفهم الذي يفهم به التعارض بين المعيار والانزياح فهم حرفي تجسيمي يستند إلى نموذج مكاني ذي مستويين ، الأمر الذي يتأتى عنه الفصل بين قطبي التعارض واعتبارهما كيانين منفصلين خارجين أحدهما عن الآخر[٥] ، ويتأتى عنه كذلك النظر إلى نسق الأسلوب بالقياس إلى نسق خارجي عنه ، قد يتمثل إجمالا في اللسان أو الكلام غير الموسوم ، أي النثر

---

(١) إسماعيل شكري ، نقد مفهوم الانزياح ، ضمن مجلة فكر ونقد ، العدد ٢٣ نوفمبر ١٩٩٩) ص ، ١١٣ .

(2) R. Jakobson, Huit questions de poétique, voll, points, Ed seuil, 1977, p 31.

(3) M. Riffaterre, Essais de Stylistique Structurale, présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, voll. Nouvelle bibliothèque Scientifique, Ed. Flammarion, 1971, p 27

(4) M. Riffaterre, Essais de Stylistique Structurale, pp. 53-64-104 .

(5) Ibid, p 54 .

العلمي ، وهو أيضا فهم إحصائي للغة [1] يؤدي إلى اتخاذ المعيار ، بصفته التوتر العادي المفترض كأداة استكشافية تحدد بها الانزياحات ، التي تمثل أعلى تواتر غير عادي ، وتؤدي أيضا إلى خلق تواتر مصطنع في الغالب يسند قيمة أسلوبية إلى وقائع لسانية غير ملائمة[2] . وبما أن الأسلوب ليس مصنوعا من سلسلة متوالية من المحسنات والمجازات ، ومن ثم ليس بروزا مستمرا ، فإنه عندما يقام على انزياح إحصائي عن معيار ، سيختزل فيما سيبقى من السلسلة اللفظية بعد إقصاء العناصر التي يمكن وصفها كلها بفضل التحليل اللساني ، والتي سنضطر إلى تحديدها بأنها عادية[3] . أي سيحصر في الانزياحات ، وسيقصي اعتباطيا عددا من الوقائع الدالة ، وعندئذ ، فإن هذا الإجراء الذي يركز على العنصر المنحرف ويقصي علاقة هذا العنصر بالمجموع ، له عاقبتان وخيمتان رئيستان ، أولهما : أنه يشوه تأويل الأعمال الأدبية ، ومثال ذلك أن «ليوسبتزر» يستنتج من تحليله الشهير لحكي «تيرامين» أن مسرحية «فيدر» «لراسين» ، المؤلف المسرحي الكلاسي ، مأساة باروكية .[4]

والعاقبة الثانية : أنه يمنعنا من تصور أن هذه المادة التي نقصيها الآن ، يمكن أن تصلح لأداء دور أسلوبي في نسق آخر [5] . وبالمقابل يردنا إلى التصور الثابت والسكوني للأسلوب أي إلى القيمة الجوهرية للوقائع الأسلوبية .[6] ومن ثم تلتقي أسلوبيات الانزياح من حيث لا تحتسب بالبلاغة المعيارية .

---

(1) M. Riffaterre, Essais de Stylistique Structurale, p. 95 .

(2) Ibid, pp. 207-208 .

(3) Ibid, p 53 .

(4) N. Geunier, la pertinence de la notion d écart en Stylistique, langue française n°3, 1969, Larousse, p. 39 .

(5) M. Riffaterre, Essais de Stylistique Structurale, 1971, op. Cit, p 53.

(6) Ibid, pp 56-136 .

وبناء على ذلك ، حدد «ميكائيل ريفاتير» الأسلوب من وجهة نظر القارئ الجامع الذي هو «حاصل قراءات وليس معدلا une moyenne»، (١) يقول : «الأسلوب هو الإبراز الذي يفرض بعض عناصر المقطوعة اللفظية على انتباه القارئ»(٢) أي ما يثير انتباه القارئ ويخيب أفق انتظاره ، ويدفعه إلى خوض مغامرة التأويل . وبعبارة أخرى : «الأسلوب هو الوهم الذي يخلقه النص في ذهن القارئ»(٣)

بل إن هناك من يرى أن اللغة في الأصل مجاز ومن ثم ليس هناك أي معيار يتم الانزياح عنه(٤) . كما أن أصحاب النظرية التفاعلية يعتبرون الاعتقاد بأن للكلمات معان أصلية وثابتة ضرب من السحر والخرافة ، فالكلمات لا معنى لها خارج السياق(٥) .

٢ ـ مفهوم الاستعارة عند جان كوهن :

يشير جان كوهن إلى أن هناك معنيين للاستعارة : معنى خاص وهو الذي تكون فيه العلاقة بين المدلول الأول والمدلول الثاني هي المشابهة ، ومعنى عام يشمل مختلف أشكال التغيير الدلالي بصرف النظر عن طبيعة العلاقة التي تجمع بين طرفي الاستعارة . ومع ذلك فهناك استعمال شائع للاستعارة بحيث

(1) M. Riffaterre, Essais de Stylistique Structurale, p 46 .

(2) Ibid, p 32 .

(3) Ibid, p 49 .

(4) P. caminade, Image et Métaphore, bordas, collection études supérieures, paris 1970, pp 107, 108.

(٥) إ. إ. ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٣١ .

تشير إلى جنس (صور تغيير المعنى) ، ونحن نستعمل الاستعارة بهذا المعنى» .[1]

ويؤكد جان كوهن ، إذن ، وجود معنى خاص للاستعارة تقوم فيه المشابهة بدور فعال في نفي الانزياح ، وخلق تشاكل دلالي يحفظ للغة تواصلها مع القارئ ، وانسجامها مع قاعدة لغوية أساس هي «بديهة قابلية الفهم» .[2] كما لا ينفي المعنى العام للاستعارة الذي يشمل جميع صور تغيير المعنى بغض النظر عن العلاقة الجامعة لطرفيها . وهذا المفهوم العام للاستعارة يتطابق مع مفهوم أرسطو لها الذي تحتل فيه الاستعارة القائمة على المشابهة المرتبة الرابعة في حين يتضمن مفهوم الاستعارة عند فونطانييه الذي يطلق لفظ الاستعارة على محسنات الدلالة القائمة على المشابهة فقط .

وهكذا ، فمفهوم الاستعارة عند جان كوهن يتقلص تارة إلى صورة بلاغية خاصة من الصور البيانية التي تقوم على المشابهة ويمتد تارة أخرى ليشمل صور المجاز أو محسنات الدلالة حسب تعبير فونطانيي .

والاستعارة عند جان كوهن تقتضي من القارئ عدم الاقتصار على المدلول الأول للكلمات الذي لا يستجيب لقانون الملاءمة الدلالية ، والانتقال إلى المدلول الثاني الذي ينفي الانزياح بواسطة استبدال معنى إحدى الكلمات . فإذا أخذنا «مثالا بسيطا من قبيل الإنسان ذئب لأخيه الإنسان ، فإن المسند لا يلائم المسند إليه إذا أخذ بمعناه الحرفي أي الحيوان . إلا أن هذا مجرد معنى أول يحيل على معنى ثان . الإنسان ذئب لأخيه الإنسان يعني في الحقيقة أن الإنسان شرير . وبهذا نعيد الجملة إلى المعيار . نحن إذن أمام صورة تسمى

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٠٩ وينظر أيضا هامش رقم ٤٠ ص ٤٨ حيث قال : نقصد بالاستعارة Métaphore هنا صورة بلاغية لا تمثل الاستعارة في الواقع إلا جزءا منها .

(٢) نفسه : ١٠٥ .

المجاز ، تلك الصورة التي يمكن أن نرمز لها بالرسم الآتي حيث نرمز للدال ب (د) وللمدلول ب (م)

د ⟵ م ١ ⟵ م٢ [(١)]

وهكذا يبدو أن الاستعارة تتدخل لنفي الانزياح المتحقق على المستوى السياقي . ذلك أن إسناد الذئب إلى الإنسان يشكل انزياحا صارخا يتطلب تدخل الاستعارة لرفع المنافرة الدلالية ، وذلك عن طريق الاستبدال . والاستعارة بهذا المعنى نتاج انزياحين متكاملين ، يقع الأول على المستوى السياقي ويؤدي إلى المنافرة ، ويقع الثاني على المستوى الاستبدالي ويؤدي إلى نفي المنافرة . «و الثاني هو وحده الجدير بتسمية الاستعارة» .[(٢)]

وما يميز الاستعارة عن بقية الصور الأخرى كالقافية والحذف ، أو النعت الزائد والتقديم والتأخير ، بالإضافة إلى كونها انزياحا استبداليا ، هو أنها تعتبر «مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور . إن الصور كلها . تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية . وللاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى» .[(٣)] أي أن الصور التي هي انزياحات سياقية ترتبط ارتباطا وثيقا بالاستعارة ، فهي «المستوى الثاني لكل صورة»[(٤)] إذ بدونها لا يستقيم الكلام ، ولا ترتفع المنافرة الدلالية . «وقد يحسن أن ندعو صورة مجمل العملية التي يكون أحد مستوييها متغيرا والآخر ثابتا . وهكذا ، فإن الصور المختلفة ليست هي القافية ، والتقديم والتأخير ، والاستعارة . ، كما ادعت البلاغة التقليدية ، بل هي القافية-الاستعارة ، والتقديم والتأخير-الاستعارة . ما كانت تسميه البلاغة الكلاسيكية صور الكلمات مقابل الأنماط الأخرى من الصور ، ليس في الواقع

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٠٩ .

(٢) نفسه : ١١٠ .

(٣) نفسه : ١١٠ .

(٤) نفسه :١١١ .

إلا جزءا مكملا من كل الصور» .[1]

ومن هنا نستنتج أن الاستعارة تشكل لحظة مهمة بالنسبة للصور الناجمة عن الانزياحات السياقية ، فهي التي تضطلع بوظيفة نفي الانزياح ، ومن ثم لا يمكن لباقي الصور أن تستغني عنها . وبهذا المعنى فإن مرحلة نفي الانزياح ظاهرة دلالية في المقام الأول .

وتختلف الاستعارة -أيضا- عن الانزياحات السياقية في كونها «تشكل انزياحا صارخا ، إلى حد أن نفيه يلفت النظر» في حين «أن القافية أو التقديم والتأخير يمثلان انزياحا ضعيفا نسبيا ، إلى حد أن نفيه يبدو خفيا في هذه الحالة»[2] .

وهكذا ، نجد أن قول «أبولينير» : «إن الذكريات أبواق صيد» وقول «ملارمي» : «ماتت السماء» يعانيان من منافرة صارخة تفرض على المتلقي عدم الاسترسال في القراءة . فالذكريات لا يمكن أن تصدر عنها أصوات ، وكذلك الفعل «مات» يقتضي مسندا إليه ينتمي إلى صنف الكائنات الحية . إننا أمام انحرافين يخرقان قيود الانتقاء التي يتطلبها الفعل «مات» ، واسم «إن» «الذكريات» .

وفي المقابل ، فإن الانزياحات السياقية ، قد لا ينتبه إليها القارئ ، ذلك أن المبدع عموما ، يحترم قواعد النحو ، ولا يتجاوز بانزياحاته التركيبية الدرجة الحرجة ، وتظل عدم نحويتها تعابير محدودة لأنه بمجرد «ما يتحقق الانزياح بدرجة معينة ، عن قواعد ترتيب وتطابق الكلمات تذوب الجملة ، وتتلاشى قابلية الفهم» [3] .

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١١١ .

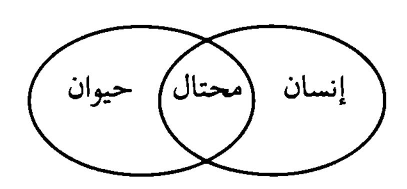
(٢) نفسه : ١١١ .

(٣) نفسه : ١٧٨ .

٣ـ التحليل البنيوي للاستعارة:

تنهض المقاربة البنيوية للاستعارة على تحليل المدلول إلى سمات دلالية تماثل تقسيم الدال إلى سمات تمييزية Traits distinctifs . وهكذا فإن كلمة ثعلب يمكن تحليلها دلاليا إلى سمتين مميزتين هما : حيوان + محتال . ويتم الاحتفاظ في التعبير الاستعاري «رأيت ثعلبا في الانتخابات» بالسمة الثانية ، حيث المقصود «رأيت مرشحا محتالا» ، وذلك عن طريق تحليل طرفي الاستعارة إلى سمات دلالية نووية وسياقية ، والتركيز على السمة المشتركة بين المدلول الأول والمدلول الثاني .

وهذا ما يمكن صياغته في الخطاطة الآتية :



حيث سمة «محتال» تمثل الجزء أو الصفة المشتركة .

وقد لاحظ جان كوهن أن تحليل الاستعارة بهذا الشكل ليس إجراءً لسانيا ، ولا يقوم على أي مقياس موضوعي ، وإنما هو ذو طبيعة إبستمولوجية ونفسية وثقافية ، ويرتبط بما تعنيه الكلمات لدى مستعملي اللغة .[١] ولذلك فالمتلقي في تأويله للجملة الاستعارية يحتفظ بسمة محتال بوصفها سمة مهيمنة و«المكون الذاتي الوحيد للمعنى»[٢] ، وحجته في ذلك «أن بعض اللهجات تسمي الثعلب محتالا» .[٣]

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص١٢١ ، ١٢٢ .

(٢) نفسه : ١٢٢ .

(٣) نفسه : ١٢٢ .

٤ ـ نوعا الاستعارة عند جان كوهن:

يرى جان كوهن أن التحليل البنيوي للدلالة يزودنا بأداة لقياس المنافرة كميا ، ذلك أن طرفي الاستعارة إذا كانا يشتركان في مجموعة من الصفات ، ويختلفان في صفة واحدة ، فإن نفي الانزياح يقتضي حذف السمة المخالفة فقط «إذ أن المنافرة هنا جزئية»[(١)] . ومادام الأمر كذلك ، فإن «الاستعارة التي تنفي الانزياح ليست في الحقيقة إلا نوعا من المجاز المرسل مادامت السمة المميزة جزءا فعالا –و إن كانت مجردة– من مجموع المدلول» .[(٢)] ويستنتج جان كوهن أن الاستعارة التي تنفي الانزياح بمجرد إسقاط سمة واحدة من عناصر المدلول تعد انزياحا من الدرجة الأولى . يقول : «و كل منافرة محصورة في عنصر من عناصر المدلول ، وقابلة للتعطيل بمجرد حذف هذا العنصر ، فهي عندنا انزياح من الدرجة الأولى» .[(٣)]

والاستعارة التي تعد انزياحا من الدرجة الأولى ، تقبل وحداتها الدلالية التفكيك البنيوي والانقسام إلى عناصر دلالية . وتقوم بين مدلوليها علاقة داخلية قائمة على سمة مشتركة ، في حين أن الاستعارة التي تعتبر انزياحا من الدرجة الثانية لا تخضع للتحليل البنيوي للدلالة ، ذلك أن دلائلها بسيطة «ويقتضي تحليلها الدلالي وجودها» ،[(٤)] ومثال ذلك قول ملارمي : «الأذان الأزرق»

حيث كلمة «أزرق» لا يمكن تحليلها وتفكيكها ، كما أن تعريفها «لا يمكن أن يكون إلا مرجعيا ، وذلك بتعيين الشيء المقصود : «هذا أزرق» ، وإلا فإننا نلجأ

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٢٢ .

(٢) نفسه : ١٢٢ .

(٣) نفسه : ١٢٢-١٢٣ .

(٤) نفسه : ١٢٣ .

إلى تعريف حشوي : «الأزرق هو لون كل الأشياء الزرقاء» .[1] ومن ثم ، فتحليل مثل هذه الاستعارات الخاصة باللون لا يمكن العثور عليه في مكونات المدلول الداخلية ، وإنما يجب البحث عنه خارج المدلول أي في ذاتية المتلقي ونفسيته وثقافته ورؤيته للعالم . «فالأذان الأزرق» إذا كان يوحي بالسكينة للمتلقي ، فالمسألة لا تستند إلى أي مبرر موضوعي بقدر ما تعود إلى التأثير الذاتي المترتب عن اللون . والقيمة التي تعطى للون الأزرق ، إذن ، قيمة ذات طبيعة شخصية خالصة ، ولا يمكن اعتبارها عنصرا مكونا لمدلول كلمة «أزرق» . وتلك القيمة لا تكون في جميع الأحوال سمة مميزة دلاليا . إن هناك فرقا شاسعا بين مدلول «أزرق» الذي هو لون ذو طبيعة موضوعية وبين هذا الانطباع الذاتي» .[2]

وبناء على ذلك ، يميز جان كوهن بين درجتين من الاستعارة انطلاقا من درجة المنافرة وطبيعة العلاقة بين المدلولين . فإن كانت المنافرة من الدرجة الأولى تكون العلاقة بين المدلولين داخلية ، ونكون إزاء استعارة قريبة وواضحة أو تفسيرية حسب تعبير هـ . أدانك . أما إذا كانت المنافرة من الدرجة الثانية ، نظرا لأن العلاقة بين المدلولين خارجية فإننا نكون بصدد استعارة بعيدة وغامضة أو وجدانية حسب تعبير هـ . أدانك . ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول الآتي :

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٢٢ .

(٢) نفسه : ١٢٤ يبدو أن استعارة الألوان تكشف على أن المشكل الذي يطرحه تفكيك معاني الألفاظ باعتماد قيود ضرورية وكافية «والذي يتجلى في عدم كفاية هذه القيود وفي قصور التفكيكات عن الإحاطة بمعنى اللفظ واستغراق إحالته ، يرتبط بشكل أعمق وأهم ، هو مشكل التنبؤ بالأحكام المقولية» . د . محمد غاليم ، المعنى والتوافق : ١٩٩ .

نوعا الاستعارة	درجة المنافرة	طبيعة العلاقة	المشابهة
الاستعارة التفسيرية (هـ . أدانك أو القريبة (باري) أو الواضحة (فونطانيي)	الدرجة الأولى	داخلية	موضوعية
الاستعارة الوجدانية (هـ . أدانك) أو البعيدة (باري) أو الغامضة (فونطانيي)	الدرجة الثانية	خارجية	ذاتية

ويلاحظ جان كوهن أن البلاغيين القدماء والكلاسيين كانوا يستهجنون الاستعارة البعيدة ولا يستحسنونها نظرا لأن الجمالية السائدة في عصرهم تحبذ الاستعارة الواضحة والقريبة[1] . وقد كان الكلاسيكيون يستعملون كل نعوت الألوان بمعانيها الحقيقية أو في استعارات مستهلكة شائعة في لغة أدب عصرهم . ولم تظهر الاستعارات البعيدة بشكل لافت للنظر إلا مع الرومانسيين إلا أنها شاعت وازدهرت مع الرمزيين الذي توسعوا كثيرا في استعمال الاستعارة المبتكرة الأكثر تحديا للعقل . ولهذا نصادف استعارات من قبيل «القمر وردي» و«العشب أزرق» و«الشمس سوداء» و«الليل أخضر» و«الذهول الأحمر» و«العزلة الزرقاء» و«النوم الأخضر» .[2] ولذلك قيل : «إن العالم الرمزي عالم مضلل» .[3]

ويرى جان كوهن أن هذه الطريقة البعيدة والمبتكرة في صياغة الصور الشعرية التي دشنتها الرمزية ، ووصلت إلى أقصى حدودها مع السوريالية ، كانت سببا في عزوف الجمهور عن الشعر الذي لم يعد يطيق لغة التداعيات اللاشعورية في الكتابة الشعرية[4] ذلك لأنه لكي «يكون الشعر شعرا ينبغي أن

---

(١) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص ١٢٥ .

(٢) نفسه : ١٢٦ ، ١٢٧ ، ١٢٨ .

(٣) نفسه : ١٢٧ .

(٤) نفسه : ١٢٨ .

يكون مفهوما من طرف ذلك الذي يوجه إليه» ،[1] كما أنه لا يكفي خرق القواعد وتكسيرها لكتابة قصيدة بشكل آلي . فإذا كان الأسلوب خطأ مقصودا ، فإنه ليس كل خطإ أسلوبا ،[2] ومن ثم فمن غير المستساغ قبول واستحسان عبارات من قبيل :

«لعبة الجثة اللذيذة» و«محارة السنغال ستأكل الخبز الثلاثي اللون»

فهاتان الجملتان غير معقولتين ، ولا تنتفي عنهما المنافرة الدلالية التي تعتبر مرحلة ضرورية تمر منها كل الجمل الشعرية . أي أن الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة تمثلان نفس المنافرة ، إلا أن المنافرة قابلة للنفي في الأولى ، ومتعذرة في الثانية» .[3] وهكذا فالانزياح في الشعر يقتضي المرور عبر زمنين متكاملين هما : عرض الانزياح ونفي الانزياح الذي يمكن من الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى .

لكن هل يكفي إبراز بنية الاستعارة الشعرية والوقوف عند الزمن السلبي القائم على عرض الانزياح فقط ؟ أليس الشعر بناء لمعنى جديد ومحاولة لإعادة اكتشاف الواقع والأشياء برؤية مغايرة ؟ أليس الشعر لا ينقض البناء إلا ليعيد بناءه ؟

هذه الأسئلة تمكننا من معرفة كيفية أداء الاستعارة لوظيفتها الشعرية عن طريق استبدالها معنى بمعنى ، علما أن المشكلة في هذا المستوى لم تعد لسانية وإنما تداولية ونفسية وظاهراتية تتعلق «بالأثر الذاتي المتحقق عند المتلقي» .[4]

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٧٣ .

(٢) نفسه : ١٩٣ .

(٣) نفسه : ١٩٣ .

(٤) نفسه : ١٩٥ .

٥ ـ الوظيفة الشعرية للاستعارة:

يرى جان كوهن أن إدراك الوظيفة الشعرية للاستعارة يتطلب التمييز بين عنصرين مختلفين هما : [١]

١ . المرجع * أي المشار إليه * ، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته .

٢ . الإحالة ، أي المقابل النفسي للشيء ، الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع .

فالمعنى الحقيقي والمعنى المجازي متماثلان من حيث المرجع إذ يحيلان على نفس الشيء الواقعي . «إن لـ«كوكب الأرض» ول «هذا المنجل الذهبي» نفس المشار إليه ، إذ تحيلان على نفس الشيء الذي هو الكوكب عينه» .[٢] ومع ذلك ، فإنهما يختلفان فيما يتعلق بالإحالة ، أي طريقة الإدراك الذاتية للشيء . إن نمطي التعبير السابقين يحيلان على نفس الشيء ، إلا أنهما يوفران طريقتين مختلفتين لإدراكه ، أي حالتين مختلفتين للوعي به . فإن للعبارتين معنيين مختلفين ، يمكن تسميتهما «معنى نثريا» ، و«معنى شعريا» .[٣]

ويختلف المعنى الاستعاري عن المعنى الحقيقي من الناحية النفسية ، ذلك أن وظيفة المعنى في الاستعارة عاطفية أو انفعالية ، في حين أن وظيفة المعنى الحقيقي عقلية ، تصوغ العالم في نسق من المفاهيم الذهنية ، التي تفتقر إلى الإحساس العاطفي .

وقد وصف جان كوهن هذين النمطين من المعنى بمصطلحين ملائمين هما : دلالة المطابقة dénotation ، ودلالة الإيحاء connation ، فدلالة المطابقة ودلالة الإيحاء لهما نفس المرجع إلا أنهما يتعارضان على المستوى النفسي «فدلالة المطابقة تشير إلى الاستجابة العقلية» ، ودلالة الإيحاء تشير إلى الاستجابة

---

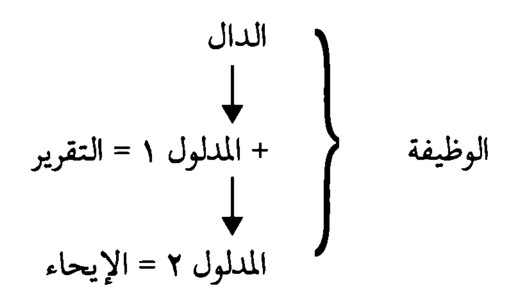
(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص١٩٤ ، ١٩٥ .

(٢) نفسه : ١٩٥ .

(٣) نفسه : ١٩٥ .

العاطفية مصاغتين في عبارتين مختلفتين عن نفس الشيء»[١]

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي :



ومادام الأمر كذلك ، فإن الوظيفة الشعرية للاستعارة هي الإيحاء والتعبير عن العواطف وتحقيق المشابهة الذاتية بين طرفيها . وهي وظيفة لها سند في النظرية الوجدانية التي ترى أن الشعر تعبير عن الإحساس ، بينما النثر تعبير عن الأفكار العقلية . ومن ثم ، فالشعر يؤثر ، بينما النثر يعلم .[٢] وفضلا عن ذلك ، فإن الاستعارة طريقة في إدراك أشياء العالم تختلف من مبدع إلى آخر . أو بعبارة أخرى ، هي إجراء أسلوبي من إنتاج نمط من الوعي . ولذلك ، فهي تتطلب قارئا حاذقا يستطيع أن يتجاوز المعنى إلى معنى المعنى ، أي المعنى المطابق للكلمة إلى المعنى الإيحائي الذي يتصف بالذاتية والانفعال . ذلك أن «معنى المطابقة يجعل الكلمة عاجزة عن أداء الوظيفة التي تسند إليها الجملة . ولكن المعنى الإيحائي يحتل مكان معنى المطابقة المعطل ، حينئذ تتناسب الكلمات على المستوى الإيحائي ، فيعطي نوع من المنطق العاطفي معياره للجملة الشعرية» .[٣] فعندما يقول ملارمي «الأذان الأزرق» ، فإن اللون لا يحيل

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ١٩٦ .

(٢) نفسه : ١٩٦ .

(٣) نفسه : ٢٠٢ .

على اللون بوصفه مرجعا ، وإنما يصبح «دالا لمدلول ثان له طبيعة انفعالية» .[1] وينجم بالأساس عن المشابهة الذاتية .

ويترتب عن هذا التصور الوجداني للاستعارة نفي أية علاقة بين الاستعارة والرسم وعدم حصر وظيفتها في نقل المجرد إلى الحسي . فإذ كانت بعض الاستعارات تعوض الحسي بالحسي ، فإن هناك بعض الاستعارات لا تخاطب أية حاسة من حواس الإنسان الخمس ، وإنما تؤثر في المتلقي وجدانيا وعاطفيا : الاستعارة بهذا المعنى ليست رسما وإنما هي إيحاء .

ولهذا ، فإن « ميدلتون موري Mddleton Murry» يرى «أن نستبعد نهائيا من أذهاننا ما يفيد بأن الصورة بصرية فقط أو بشكل غالب» فالصورة «قد تكون بصرية وقد تكون سمعية» أو «قد تكون بكاملها سيكولوجية»[2]

يقول جان كوهن :

«إن الشاعر لا يحاول أن يرسم ، وليست الاستعارة رسما كما أن النظم ليس «موسيقى» . الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية ، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني» .[3]

يبدو من هذا النص أن المعنى الاستعاري مرتبط بسيكولوجية الإبداع والإدراك الذاتيين لكل من الشاعر والمتلقي . ولهذا فإن خلق تشاكل دلالي لأية عبارة استعارية يقتضي نقض الدلالة الذهنية وإفساح المجال أمام الدلالة العاطفية غير المحايدة التي تخرق القانون الشائع الاستعمال ، لأنه لا يمكن للمعنى المفهومي والمعنى العاطفي أن يتساكنا في نفس الدال الذي لا يقبل أن

---

(١) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٠٦ .

(٢) نقلا عن «رينيه ويليك وأستن وارين ، نظرية الأدب» : ١٩٥ .

(٣) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص ٢٠٦ .

يتضمن مدلولين متنافيين .

وما دام الأمر كذلك ، فإنه لا ينبغي النظر للاستعارة كأنها «مجرد تغيير في المعنى بل إنها مسخ هذا المعنى» .[1]

الاستعارة ، إذن ، استبدال للمعنى الانفعالي بالمعنى المفهومي ، وخرق للغة من أجل إبراز «وجه العالم المؤثر الذي يخلف فينا ظهوره ذلك الشكل البالغ من الأريحية الاستطيقية التي سماها فاليري بالافتتان» .[2]

٦ - خلاصات ونتائج :

تناول جون كوهن الاستعارة من منظور الشعرية البنيوية التي تبحث عن شكل للأشكال ولا تكتفي بوضع أسماء ومصطلحات الصور البلاغية وترتيبها وتصنيفها ، وإنما تسعى إلى الكشف عن بنية مشتركة لجميع الصور البلاغية . ومن ثم صاغ نظرية الانزياح لتفسير كيفية اشتغال الاستعارة على المحورين التركيبي والاستبدالي ، فضلا عن تحديد تميزها عن الأنماط الأخرى من الصور كالقافية والحذف والتقديم والتأخير . ذلك أن هذه الصور ليست إلا انزياحات سياقية ، في حين أن الاستعارة انزياح استبدالي ، علاوة على أنها تعتبر مكملة للأنواع الأخرى من الصور التي تهدف في المقام الأول إلى استثارة العملية الاستعارية عن طريق استبدال المعنى .

كما أشار جان كوهن إلى أن هناك معنيين للاستعارة : معنى عاماً يدل على جميع صور تغيير المعنى ، ومعنى خاصاً يدل على الانزياح الدلالي الذي يقوم على علاقة المشابهة . كما ميز بين الاستعارة التي تندرج ضمن صور الاستعمال ، والاستعارة المبتكرة التي لا تعيد إنتاج الأشكال المتحجرة والأنماط الجاهزة .

---

(١) جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ٢١٤ .

(٢) نفسه : ٢١٥ .

وتجدر الإشارة أيضا إلى أن جان كوهن اكتشف قصور المقاربة البنيوية للدلالة في تحليل استعارة الألوان التي لا يمكن تحليلها إلى سمات نووية ، لأن الألوان تعد من قبيل الدلالات البسيطة التي تعرف بالرجوع إلى مرجعها مباشرة . وهكذا فإن تغيير المعنى واستبداله في هذا النوع من الاستعارات لا يمس صفاتها الداخلية ، وإنما يشمل طرائق إدراك المتلقي لها . ومن هنا ميز بين درجتين في الاستعارة تقابلهما درجتين من المنافرة . فالاستعارة من الدرجة الأولى قابلة للتحليل البنيوي الدلالي وللتفكيك إلى وحدات أصغر ، وهي بذلك تشهد منافرة من الدرجة الأولى ما دامت العلاقة داخلية . فأما إذا كانت العلاقة خارجية فنكون إزاء المنافرة من الدرجة الثانية التي تنجم عنها استعارة من الدرجة الثانية .

ويرى جان كوهن أن الاستعارة من الدرجة الأولى هي ما كان يطلق عليها هـ . أدانك الاستعارة التفسيرية أو الاستعارة القريبة حسب باري أو الاستعارة الواضحة حسب مصطلحات فونطانيي . أما الاستعارة من الدرجة الثانية فهي ما اصطلح عليه الباحثون السالفو الذكر بالاستعارة الوجدانية ، والاستعارة البعيدة ، والاستعارة الغامضة .

الفصل السادس:

الاستعارة عند جماعة مو البلجيكية

تمهيد

١ ـ السمة التمييزية الدلالية

١ . ١- السمات النووية والسمات السياقية

١ . ١ . ١- السمات النووية

١ . ١ . ٢- السمات السياقية

٢- السيميمات Les Sémèmes

٣- تعريف جماعة مو للاستعارة وآليات اشتغالها

٣- خلاصات ونتائج

الاستعارة عند جماعة مو البلجيكية[١]

تمهيـد :

تعد الدلالة مبحثا صعب المنال ، لأن تفسيرها يقتضي تجاوز ما هو بنيوي والانفتاح على معطيات خارج النص ، والتسلح بمجموعة من العلوم ، من قبيل علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ ، والأنتربولوجيا . ، ومع ذلك ، فإن علم الدلالة البنيوي ، على يد كريماص A.J Creimas حاول دراسة الدلالة دراسة بنيوية ، مقتفيا في ذلك الفونولوجيا وإسهاماتها في مجال اللسانيات في دراسة مستوى التعبير . والدلائليات البنيوية ، باعتبارها نظرية في الدلالة ، تهدف إلى تحديد شروط فهم المعنى وإنتاجه ، تحديدا يكون على شكل بناء مفهومي . وبما أنها كذلك ، فإنها تعد لغة واصفة لموضوع موصوف هو الدلالة . وقد ميز «كريماص» في هذا السياق بين الدلالة بصفتها تجليا ، والدلالة بصفتها محايثة ،[٢] ويرى أن الاقتصار على دراسة مستوى التجلي أو ما يسمى عند

---

(١) جماعة مو البلجيكية تمثل حركة مركز الدراسات الشعرية ، بجامعة لييج ، ومن أعضائها : جاك ديبوا ، وفرانسيس إدلين ، وجان ماري كلينكينبر ، وفيليب مانكيت ، وفرانسوا بير ، وهادلين ترينون .

Jaques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire et Hadelin Trinon.

(2) A.J.A.J. Greimas, sémantique structurale, paris, coll, formes sémiotiques, ed Puf,1966, p.24.

أصحاب النحو التوليدي بالبنية السطحية،[١] والذي هو موضع الاجتماع بين التعبير والمضمون، لا يكفي للتحليل، بل لابد من دراسة محايثة عميقة، تقوم على الصلة بين مستوى اللغة، ودراسة الوحدات الصغرى الخاصة بكل منهما.

وبما أن علم الأصوات، قد اهتم، من قبل بدراسة مستوى التعبير، فإن دلائليات كريماص قد تكلفت بدراسة مستوى المضمون بالمنهج نفسه، الذي تمت به دراسة مستوى التعبير. وبناء على ذلك، يفترض كريماص، -بنوع من التجاوز- أن تمفصل المكون الدلالي إلى وحدات دلالية دنيا (أي السيمات) les Sèmes، موافقة للسمات التمييزية لمستوى التعبير «أي الصيتات» Les Phèmes.[٢] لكن «كريماص» يقدم في هذا الصدد، احتراسا أساسيا، وهو عدم الاعتقاد بتشاكل صعيدي التعبير والمضمون لأنهما «يتمفصلان بكيفيتين مختلفتين»[٣] إذ ما يوافق مفردة واحدة هو تأليف من الصويتات (phémes)، وليس صويتا واحدا.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي السمة التمييزية الدلالية ؟

١ـ السمة التمييزية الدلالية :

إنها أصغر وحدة دلالية دنيا يتمفصل إليها مستوى المضمون، ولا تكتسب هذه الصفة إلا إذا كانت على علاقة بعنصر دلالي آخر تختلف عنه، ومن ثم فهي ليست عنصرا ذريا مستقلا، وإنما هي عنصر يستمد وجوده من اختلافه عن سمات أخرى تتعارض معه. وهي بذلك، ذات طابع علائقي، وتدرك في إطار

---

(1) A.J Greimas / J. courtés, sémantique, dictionnaire raisonnée de la théorie du langue-linguistique- communication, hachette université, 1979, p.219.

(2) Greimas, du sens, coll. Poétique, seuil, 1970, p. 40.

(3) Ibid, p 47.

بنيـة ، ولو ثنائيـة الأطراف .[1] ولتـوضـيح ذلك نقـول :إن المفردتين : «إنسـان» و«حيوان» لهما سـمة مشـتركة هي /حي/ ، وسـمة مختلفة هي /عاقل/ بالنسـبة للإنسان ، و/غير عاقل/ بالنسبة إلى الحيوان . وهذا ما يبرزه الجدول الآتي :

الجنس	عاقل	حي
الإنسان	+	+
الحيوان	–	+

وتنقسـم السـمـات إلى سـمـات نووية Noyau Sémique ، وسـمـات سـياقيـة Sèmes Contextuels ، فما المقصود بهما ؟

١ . ١- السمات النووية والسمات السياقية

١ . ١ . ١ - السمات النووية :

إنها تلك السـمات التي «تميز المفردة في خصوصيتها» ،[٢] أو بعبارة أخرى ، إنها الحد السيمي الثابت ، غير المتغير[٣] الذي يظل حاضرا في الاستعمالات المختلفة للمفردة الواحدة ، إنها ، إذن ، السمات الثابتة .

١ . ١ . ٢- السمات السياقية :

هي تلك السـمـات التي «تتجلى في وحدات تركيبيـة أوسع تحتمل اقتران مفردتين على الأقل»[٤] والتي «تشترك المفردة في امتلاكها مع عناصر الملفوظ

(1) Greimas / courtés, op. Cit., p332.

(2) Ibid, 334.

(3) Greimas, Sémantique ., op. Cit, p. 44.

(4) Ibid, P. 103 .

الدلالي الأخرى» .[١] وبهذا المعنى ، فهي سمات متغيرة مرتبطة بالسياق ، لأنها « تُحدد (و يستدل عليها) بالسياق» .[٢]

ولتوضيح المفهومين السابقين ، نقول : إن المفردة «رأس»[٣] لها سمتان نوويتان هما : /الفوقية/ و/الطرفية/ تشترك معها فيهما العبارات الآتية :

- رأس شجرة ؛
- رأس كوكب ؛
- رأس خيط ؛

بينما السمة /أمامية/ غير حاضرة في «رأس شجرة» ولكنها حاضرة في العبارتين الأخريتين ، ومن ثم ، فهي سمة سياقية غير ثابتة ومرتبطة بالتحققات النصية للمفردة داخل سياقات خاصة .

٢- السيميمات: Les Sémèmes

تشكل السمات النووية والسمات السياقية ما يسمى بالسيميمات ، أي أن التأليف بين السمات النووية والسمات السياقية «يُحدث ، على صعيد الخطاب ، تلك الآثار المعنوية التي نسميها السيميمات Sémèmes» .[٤]

و يمكن تلخيص ذلك على الشكل الآتي :

سيميمات = سمات نووية + سمات سياقية

وقد ميز «كريماص» بين المفردة lexème والسيميمات ، إذ قال : المفردة نموذج

---

(1) Greimas / Courtés, op., cit., p 334.

(2) Courtés, Introduction à la sèmiotique narrative et discursive, coll. Langue linguistique - communication Hachette université, paris, 1976, p. 49.

(3) Greimas, Sémantique ., op., Cit., pp 43-48 .

(4) Ibid, p. 45.

تقديري سابق لكل تجل في الخطاب[1] أما السيميم، فإنه «يمثل «مفهوما، بالمعنى المنطقي، للفظة متعددة الدلالة، ويتعلق بسطح الخطاب، بالآثار المعنوية المرتبطة بسياق ملموس»،[2] أو هو على حد تعبير جوزيف كورتيس: «إن المفردة من السيميم بمنزلة المادة القاموسية من الكلمة في السياق».[3]

إلا أن هذا لا يعني أن السيميم توافق مفردة دائما، إذ «يمكن أن يكون لسميم واحد أنواعٌ مختلفة من الطول على مستوى التعبير: فقد يكون له طول مفردة («مشمشة») أو طول شبه مفردة («سمك-موسى») أو طول مركب («خبز السلت») . بل طول مقطوعة تعريفية بأكملها».[4]

ومما لاشك فيه، أن جماعة مو البلجيكية، تنطلق في تحليلها للمحسنات الدلالية Figures de Signification من هذا التصور البنيوي للدلالة، الذي يؤمن بقابلية الخطاب للتحليل إلى وحدات صغرى لا تقبل التجزيء سواء على مستوى الدال، وهي السمات المميزة Traits distinctifs، أم على مستوى المدلول وهي السمات les Sèmes.[5] وعليه، فإن محسنات الدلالة، التي تنتمي الاستعارة إليها ترتبط بمجال التحولات الدلالية Métasèmèmes التي تقع على مستوى المضمون، وهي «محسن Figure يستبدل سيميما Sémème بسيميم آخر يعدل من تجمع سمات درجة الصفر».[6]

ويفترض هذا النوع من المحسنات أن الكلمة هي حاصل سمات نووية غير

---

(1) Greimas, Sémantique, op., cit., p 51 .

(2) Courtés, Op. Cit., p. 52.

(3) Ibid, Op. Cit., p. 52.

(4) Ibid, p. 52.

(5) Groupe μ, Rhétorique Générale, p 30-31 .

(6) Ibid, p 34.

خاضعة لترتيب داخلي، ولا تقبل التكرار،[1] وأن الشيء Objet هو مجموع العناصر المنتظمة، وأن تحليله إلى عناصره على المستوى المرجعي له ما يقابله لسانيا على المستوى المفهوم.[2] وسنرى انعكاس نتائج هذين التقطيعين على تصور الاستعارة عند جماعة مو.

والواقع أن جماعة مو قدمت ثلاثة تعاريف للتحولات الدلالية Métasèmèmes، هي:

١- «إنها المحسن الذي يستبدل سيميما بسيميم آخر»[3]

٢- «التحولات الدلالية تستبدل مضمون كلمة بمضمون كلمة أخرى»[4]

٣- «إنها تعديل مضمون كلمة ما»[5]

إن هذه التعاريف الثلاثة، يصحح بعضها البعض، فبعد ما كانت التحولات الدلالية تدل على استبدال معنى كلمة بمعنى كلمة أخرى بصفة كلية، أصبحت تدل فقط على مجرد إجراء تعديل جزئي على مضمون الكلمة، بشكل يجعلها تحافظ على جزء من معناها الحقيقي. وهذا التصور الأخير هو الذي سيقوم عليه تعريف الاستعارة عند جماعة مو، وذلك حتى تتميز الاستعارة عن أشكال التعدد الدلالي Polysémie الذي يقوم على نسيان المعاني الأصلية بصفة مطلقة، ويصبح مجرد ذاكرة لغوية لا يدركها إلا اللغوي الخبير.

٣- تعريف جماعة مو للاستعارة وتحديد آليات اشتغالها:

ليست الاستعارة -في نظر جماعة مو- استبدالا للمعنى بمعنى آخر؛ وإنما

---

(1) Groupe μ, Rhétorique Générale, p 34.

(2) Ibid, p 34.

(3) Ibid, p. 34 et 92.

(4) Ibid, p 93.

(5) Ibid, p 94.

هي تعديل modification للمضمون الدلالي للكلمة . ويحصل هذا التعديل بواسطة تظافر عمليتين قاعديتين هما : زيادة السمات وحذفها . وبعبارة أكثر تحديدا : إن الاستعارة هي نتاج مجازين مرسلين .[1]

ولكي نفهم جيدا طريقتهم في تحليل إوالية الاستعارة ، نقول مع ميشال لوغرين أثناء تفسيره لمفهوم الاستعارة عند جماعة مو : «إذا ما تحولت شجرة «القضبان» استعاريا إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة بواسطة مجاز الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى شيء طري ، ومن ثم بواسطة مجاز الكلية المتميز يضع الشيء «الطري» مكان «فتاة شابة»[2] .

ويرى ميشال لوغرين أن جماعة مو بصنيعها هذا ، قد حلت محل التناقض الثنائي القائم تقليديا بين مجموعة المجاز المرسل -مجاز الكلية- والاستعارة تناقضا ذا عناصر ثلاثة وهو نظام يوهم بأن الفارق الموجود بين الاستعارة ومجاز الكلية هو أخف من الفارق الموجود بين مجاز الكلية والمجاز المرسل[3] .

وهكذا ، فإن الاستعارة لا تفرغ الكلمة المستعارة من معناها الحقيقي ، وتنزع عنها سماتها الضرورية ، وإنما تقوم بإجراء بعض التعديلات على المضمون الدلالي المتكون من السمات ، لتحقيق أغراض جمالية أو إقناعية . وهذا التصور ، يرفض توظيف مفهوم النقل في تفسير الاشتغال الدلالي للاستعارة ، إذ لا معنى أن نستعير كلمة مفروغة من دلالتها الأصلية ، لأن ذلك يُسقط في شرك الكلام غير المفيد ، وتحصيل حاصل .

ولتوضيح تعريف جماعة مو للاستعارة سنعتمد على المثال المشهور الآتي :

رأيت أسدا في ساحة الحرب

يشعر القارئ إزاء هذه العبارة بمنافرة دلالية تتحدى العرف اللغوي ، وتدفع

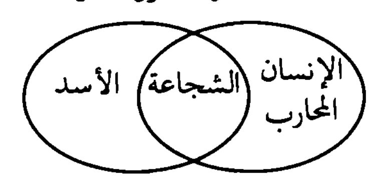
---

(1) Groupe μ, Rhétorique Générale, p 106.

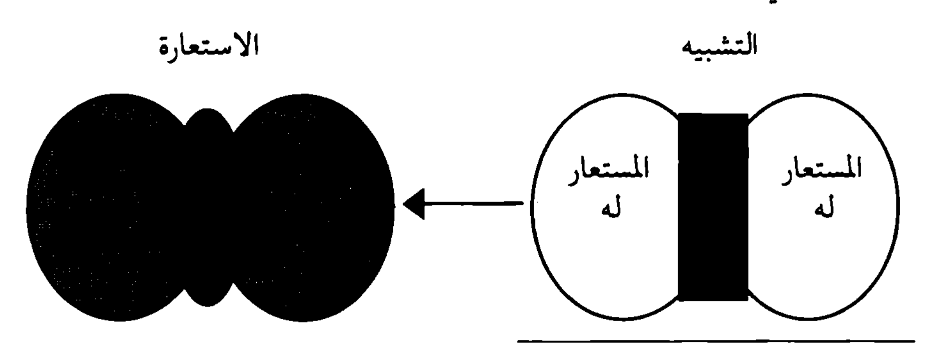
(٢) ميشال لوغرين : الاستعارة والمجاز المرسل ، ص٣٥ .

(٣) نفسه : ٣٥ .

القارئ إلى البحث عن المعنى والانسجام الدلالي بواسطة حذف السمات غير المشتركة ، وإبراز السمات المشتركة أو ما يسمى بوجه الشبه الافتراضي أو العقلي ، وذلك عبر سلوك خطاطات ذهنية تختلف من قارئ إلى آخر ، حسب قدرته التجريدية وسرعة بديهته في إدراك نقاط الاشتراك بين الطرفين ، حتى يحصل الاتحاد والتطابق بينهما في سمة خاصة أو أجزاء متشابهة . وهكذا ، وحتى يصبح للجملة الاستعارية معنى لابد من حذف السمة (+ حيوان مفترس) والتركيز على سمة (+ الشجاعة) الجامعة بين «الأسد» و«الإنسان المحارب» حسب المرجعية الثقافية للقارئ المؤول . وهذا ما تبرزه الخطاطة الآتية :



إذا كان هذا الجزء المشترك بين الطرفين ، ضروريا ، من أجل رفع المنافرة الدلالية ، وتأسيس تطابق بين عنصرين متباينين من حيث الجنس ، فإن الجزء غير المشترك لا يقل عنه أهمية في خلق أصالة الصورة وجدتها ، وتفعيل استراتيجية نفي الانزياح عبر الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني . فالاستعارة ، إذن ، تعتمد على تطابق حقيقي ، يتمثل في السمة المشتركة بين المستعار منه والمستعار له ، من أجل بناء تطابق مطلق بينهما . وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية : [1]



(1) Rhétorique Générale, p. 107.

وبناء على ذلك يمكن وصف العملية الاستعارية فيما يأتي :[1]

كلمة انطلاق ←—— نقطة الاشتراك ←—— كلمة الوصول

وجدير بالذكر، أن نقطة الاشتراك، التي تشكل دعامة رئيسة في تحقيق التطابق بين الطرفين افتراضية أو عقلية، ولا تحضر في الخطاب أبدا، حسب «جماعة مو». وتكون إما قسما محددا أو تقاطعا سيميا حسب وجهة النظر المتبناة.[2]

وتقطيع الاستعارة، على هذا النحو، يدل على أنها نتاج مجازين مرسلين، حيث نقطة الاشتراك تعد مجازا مرسلا لكلمة الانطلاق، وكلمة الوصول تعد مجازا مرسلا لنقطة الاشتراك.[3]

ويفسر «لوغرين» هذه العملية بقوله : «تظهر الاستعارة بالنسبة [لجماعة مو]، كأنها حصيلة مجازين مرسلين. واتخاذ نموذج سيسمح لنا بأن نفهم جيدا طريقتهم في تحليل هذه الإواليات. فإذا ما تحولت «شجرة القضبان» استعاريا إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة، بواسطة مجاز الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى شيء طري، ومن ثم بواسطة مجاز كلية متميز يضع الشيء «الطري» مكان «فتاة شابة».[4]

لكن هل يمكن تشكيل استعارة انطلاقا من توليف حر بين مجازين مرسلين بغض النظر عن نوعهما ؟ أي أكانا مجازين مرسلين مخصصين particularisante أم مجازين مرسلين معممين généralisantes. إن الجواب بالنفي، لأن المجاز المرسل يغير مستوى الأطراف، ولذلك نضطر إلى توليف مجاز مرسل مُعَمِمْ ومجاز مرسل مُخَصِصْ، إذا أردنا أن تتمتع كلمة الانطلاق وكلمة الوصول

(1) Groupe μ, Rhétorique Générale, p. 108.

(2) Ibid, p. 108 .

(3) Ibid, p. 108 .

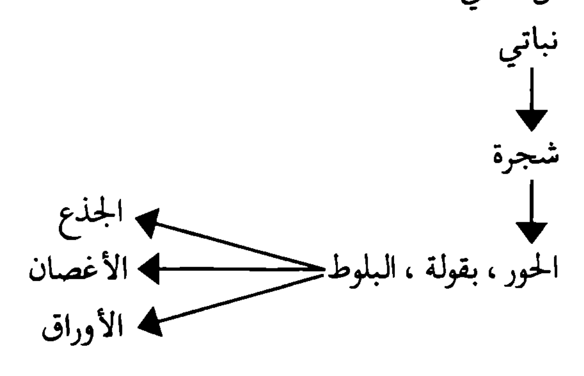
(٤) لوغرين، مرجع مذكور، ص ٣٤، ٣٥.

بدرجة العمومية نفسها ، كما هي القاعدة بالنسبة إلى الاستعارة . ومن ثم ، لم يتبق إلا إمكانيتان اثنتان هما (مجاز مرسل مُعَمِمْ + مجاز مرسل مُخَصِصْ) و(مجاز مرسل مُخَصِصْ + مجاز مرسل مُعَمِمْ) .

وبناء على ذلك ، تكون الاستعارة عند جماعة مو هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة متكاملة وعكسية ، ويحددان نقطة التقاء بينهما ، تكون مجازا مرسلا بالنسبة للطرفين معا .

ولفهم هذه العملية أكثر ، لابد من تصور مسارين اثنين يعتمد عليهما الذهن البشري في تفكيك الأشياء والموضوعات ، مسار يفكك الموضوع حسب علاقة الأصل بالفرع ، ومسار آخر حسب علاقة الجنس بالنوع . فالشجرة مثلا قابلة للتفكيك إلى مكوناتها الجزئية الآتية : الجذور ، الجذوع ، الغصون ، الأوراق .[1] وذلك ، دون أن يشكل أي جزء لوحده ، من الناحية المنطقية ، مفهوم الشجرة ، لأن العلاقة هي علاقة فروع بأصل . كما أن الشجرة هي نوع ينضوي ضمن جنس الأشجار المتكون من أنواع أخرى من الأشجار ، كالحور والبلوط ، والصفصاف ، والصنوبر ، ومن ثم تكون العلاقة عندئذ علاقة نوع بجنس .

وقد أوضح أمبرتوإيكو Umberto Eco هذين النمطين من التفكيك على الشكل الآتي :



(1) Rhétorique Générale, p. 100.

وهكذا نكون أمام نمطين من التفكيك : تفكيك مفهومي décomposition conceptuelle تقوم فيه الاستعارة على السمات المشتركة بين الطرفين . وتفكيك مرجعي décomposition référentielle ، تقوم فيه الاستعارة على الأجزاء المشتركة بين الطرفين . ومن ثم ، فإن التركيبتين الممكنتين هما :[١]

(مجاز مرسل مُعَمِمْ + مجاز مرسل مُخَصِصْ) Σ و(مجاز مرسل مُخَصِصْ + مجاز مرسل معمم) π ، وبذلك نحصل على أربعة مجازات قاعدية هي :

١- مجاز مرسل مُعَمِمْ مفهومي ، حيث يقوم على حذف السمات

٢- مجاز مرسل مُخَصِصْ مرجعي ، يقوم على حذف أجزاء الشيء

٣- مجاز مرسل مُخَصِصْ مفهومي ، يقوم على زيادة السمات

٤- مجاز مرسل مُعَمِمْ مرجعي يقوم على زيادة الأجزاء .

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي :[٢]

العمليات	التفكيك المرجعي π	التفكيك المفهومي Σ
الزيادة	مجاز مرسل معمم مرجعي	مجاز مرسل مخصص مفهومي
الحذف	مجاز مرسل مخصص مرجعي	مجاز مرسل معمم مفهومي

فالاستعارة ، بهذا المعنى ، مجاز مركب من مجازين مرسلين متكاملين ، ويعملان بطريقة عكسية ويحددان نقطة التقاء بين درجة معطاة ودرجة مبنية .[٣]

(1) Groupe μ, Rhétorique Générale, p. 108.

(2) Groupe μ, Miroirs Rhétoriques, In poétique, n°29. Seuil, février 1977, p.5 .

(3) Ibid, p. 5.

وقد قدمت جماعة مو ، الإمكانات المختلفة لبناء الاستعارة من خلال الجدول الآتي : [1]

الخطاطة العامة هي	كلمة الانطلاق	نقطة الاشتراك	كلمة الوصول
أ- (مجاز معمم+مجاز مرسل مخصص) $\sum$ استعارة ممكنة	شجرة البتولة ←	لينة ←	فتاة
ب- (مجاز مخصص+مجاز مرسل معمم) π استعارة غير ممكنة	يـد ←	إنسان ←	رأس
ج- (مجاز مرسل مخصص+مجاز مرسل معمم) $\sum$ استعارة غير ممكنة	غصن ←	شجرة البتولة ←	لينة
د- مجاز مرسل مخصص+ مجاز مرسل معمم) π استعارة ممكنة	مركب ←	أشرعة ←	أرملة

يبدو من خلال قراءة الأمثلة في الجدول ، أن الاستعارة في المثال (ب) غير ممكنة . لأن الطرفين غير مفككين ، إنهما حاضران في نقطة الاشتراك فقط . دون أن يشكل هذا الحضور نقطة التقاء حقيقية ومقنعة . أما في المثال (ج) تتعايش سمتان في حالة نموذجية هي : شجرة البتولة ، إلا أن هذا الحضور في الشيء نفسه ليس التقاء واشتراكا ، إذ إن الالتقاء الحقيقي يفترض وجود سمة متشابهة في مفردتين مختلفتين كما هو الحال في المثال (أ) أو جزء متشابه بين

(1) Rhétorique Générale, p. 109.

كيانين مختلفين كما هو الحال في المثال (د) .[١]

وعلاوة على ذلك كله ، فقد مكن التفكيك المفهومي ، والتفكيك المرجعي ، جماعة مو من التمييز بين نوعين من الاستعارة هما : [٢]

١- الاستعارة المفهومية : Métaphore Conceptuelle وهي دلالية محضة تقوم على حذف السمات وزيادتها .

٢- والاستعارة المرجعية Métaphore référentielle ، وهي مادية محضة ، تقوم على حذف الأجزاء وزيادتها .

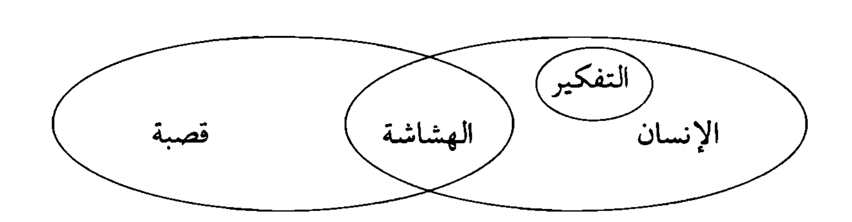
كما أشارت جماعة مو إلى نوع آخر من الاستعارات ، أطلقت عليه اسم الاستعارة المصححة[٣] Métaphore corrigé ، حيث يقوم الكاتب أو الشاعر بخلق تشاكل دلالي منسجم عبر تصحيح استعارته بواسطة مجاز مرسل يعتمد على الجزء غير المشترك بين الطرفين أو على استعارة أخرى ، لأن الادعاء بتطابق واتحاد مجموعتين من السمات تنتميان إلى مجالين متباينين ، انطلاقا من وجه الشبه الذي يجمعهما ، يعد تبريرا غير كاف بالنسبة للمتلقي ، ولذلك يضطر المبدع إلى تصحيح استعارته كما هو الحال في قول باسكال Pascale : «ما الإنسان إلا قصبةُ الأكثرُ ضعفا في الطبيعة ، لكنها قصبة مفكرة» ، إذ نجد أن عبارة «إلا» تقيد الاستعارة ، وتجعلنا ننظر إليها بصفتها مجازا مرسلا اعتمادا على وجه الشبه «الضعف» إلا أن الجملة الاستدراكية «لكنها» تأتي لتقدم لنا «التفكير» بوصفه مجازا مرسلا معمما بالنسبة إلى «الإنسان» ليضطلع بوظيفة التصحيح . وكما لو أن الأمر يحتاج إلى إقامة الحجة والدليل . وهذا ما يبينه الرسم الآتي :

---

(1) Rhétorique Générale, p. 109 .

(2) Ibid, p. 109.

(3) Ibid, p 109, 110.



٤- خلاصات ونتائـج :

لقد استفادت جماعة مو في مقاربتها للاستعارة من التحليل البنيوي للدلالة ، وقدمت تعريفا جديدا لاستعارة لم نعهده من قبل ، هو أن الاستعارة هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة عكسية وتكاملية . ومن ثم لم تعد الاستعارة تشبيها مختصرا أو ضمنيا ، بل لم تعد نقلا بالمفهوم الكامل لمعنى النقل ، لأنها تقوم بتعديل مضمون الكلمة فقط ، وليس بتغييره تغييرا شاملا .

ومع ذلك ، فإن تحليل جماعة مو البلجيكية للاستعارة ، لا يتجاوز الطرح الاستبدالي للاستعارة ذا الأصول الأرسطية ، ويقتصر على تقديم وصف جديد لعملية الاستبدال التي تتم في مستويات لا تظهر على سطح الخطاب discours ، والمتمثلة في السمات التي هي بالنسبة للمدلول ، كنسبة السمات المميزة إلى الدال . وبعبارة أكثر تحديدا ، إن الاستبدال في الاستعارة ، حسب جماعة مو ، لا يقع بين المضمون الدلالي للكلمات وإنما بين بعض سماتها . les sèmes

و مع ذلك ، فإن جماعة مو لم تسلم من النقد ، وذلك نتيجة قصور التحليل البنيوي للدلالة على الإحاطة بجميع السمات الدلالية دون الاستعانة بالكفاية الموسوعية والثقافية . وبناء على ذلك ، لاحظ نيكلاس ريفيت Nicolas Ruvvet أن جماعة مو تمزج بين السمة الدلالية وغيرها . يقول :

«لقد قيل في بلاغة عامة Rhétorique générale بأن شجرة البتولا Bouleau استعارة ممكنة للغادة ، إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركة هي التثني Flexible ، هذا مع أن الغادة تتحدد ، من وجهة نظر دلالية محضة ، بالسمات الآتية ، «كائن إنساني» ، «جنس مؤنث» ، «غير متزوج» ، ويمكن أن يضاف

«شباب» . أما عن شجرة البتولا ، فليس واضحا ما إذا كان لهذا «الحد» تمثيل دلالي ما . ليس واضحا ، بالنسبة لي ، مثلا ، ما إذا كانت الجملة «أن البتولا شجرة» قابلة للتحليل . إن كون البتولا شجرة المناطق الباردة والمعتدلة ذات قشرة بيضاء ، «فضية الأغصان» ، . لهو شيء يخضع ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط encyclopédie . إنني أزعم أن التثني flexible لا يمثل بتاتا في التمثيل الدلالي للغادة ولا البتولا»(١)

وهكذا يبدو أن الوصف البنيوي للاستعارة لم يكتف بذاته ، وأبان عن افتقاره في تفسير الاستعارة إلى معارف موسوعية لها علاقة بالثقافة ورؤية المؤول للمحيط والأشياء ، ومقاصد المرسل والمتلقي . وهو ما أفسح المجال للمقاربة التداولية للاستعارة على يد جون سورل john R. Searle ضمن كتابه «المعنى والعبارة»(٢) وج . كليبر G. Kleiber في مقال له بعنوان «تداولية الاستعارة» .(٣)

كما أنه من المفارقة أن تدعي جماعة مو أنها تقوم بإنجاز بلاغة عامة في حين أنها اختزلت البلاغة في المحسنات Les Figures التي تعد جزءا فقط من البلاغة الأرسطية التي تشمل البحث والنظم .

وعلاوة على ذلك كله ، فإن ادعاء «جماعة مو» إنجاز بلاغة عامة فيه كثير من المبالغة ، ذلك أنها اختزلت الإمبراطورية الشاسعة للبلاغة الإغريقية في الأسلوب ، وبخاصة في المحسنات Les Figures ، وفتتتها ، من وجهة التحليل البنيوي ، إلى وحدات ذرية صغرى لا تظهر على سطح الخطاب . وهي بهذا أعادت إنتاج البلاغة القديمة في حلة جديدة تتميز بدرجة عالية من التقنية القائمة على المعطيات اللسانية والأسلوبية .

(1) Nicolas Ruwet "synechdoque et métonymis" in poétique n°23 seuil 1975, p. 372-373 .

(2) John. R. Searle, sens et expression, ed. Minuit. Paris. 1979.

(3) G. Kleiber "la pragmatique de la métaphore" in recherche en pragma-sémantique, éd.. Klincksiedk.

الفصل السابع:

مفهوم الاستعارة في ضوء النظرية التفاعلية:

«ريتشاردز» و«ماكس بلاك»

تمهيد :

١ – المقاربة التفاعلية للاستعارة عند «ريتشاردز I. A. Richards»

١ . ١ وظيفة البلاغة حسب «ريتشاردز»

١ . ٢ مفهوم المعنى عند ريتشاردز :

١ . ٣ تعريف ريتشاردز للاستعارة

١ . ٣ . ١ مفهوما الحامل والمحمول

١ . ٣ . ٢ الاستعارة والتشابه

١ . ٣ . ٣ الاستعارة بين الحس والتجريد

٢ – مفهوم الاستعارة عند ماكس بلاك Max Blak

٣- خلاصات ونتائج

مفهوم الاستعارة في ضوء النظرية التفاعلية:
«ريتشاردز» و«ماكس بلاك»

تمهيد:

تعد المقاربة التفاعلية للاستعارة بديلا عن النظريتين الاستبدالية والتشبيهية ونقدا لهما سواء من حيث تصورهما لمفهوم الاستعارة أم من حيث تفسيرهما لكيفية اشتغالها . وقد شهدت النظرية التفاعلية للاستعارة مرحلتين متكاملتين : مرحلة «ريتشاردز» ويمثلها كتاب «فلسفة البلاغة» ثم مرحلة «ماكس بلاك Max Black» ويمثلها مقاله الشهير «الاستعارة» . ولذلك فإن الأمر يقتضي تناول المرحلتين منفصلتين حتى نتمكن من رصد تطور النظرية ، والوقوف على إضافات اللاحق للسابق .

١. المقاربة التفاعلية للاستعارة عند «ريتشاردز I. A. Richards»[1]

١.١- وظيفة البلاغة حسب «ريتشاردز»:

تطرق « ريتشاردز» إلى الاستعارة في كتابه «فلسفة البلاغة» الصادر عن منشورات جامعة أكسفورد سنة ١٩٣٦ م ، في المحاضرة الخامسة والسادسة ، في

---

(١) ولد إ . إ . ريتشاردز في قرية من أعمال مقاطعة تشيشايير في إنجلترا عام ١٨٩٣ م . ودرس في كليتي كليفتون وماغدولين بكيمبردج ، وبين عام ١٩٢٢ و١٩٢٩ م أصبح محاضرا بالإنجليزية ، حيث أنتج أهم أعماله في علم دلالات الألفاظ والنقد الأدبي . شاعر له دواوين مطبوعة ومسرحي له عدد من المسرحيات ، من أهم مؤلفاته النقدية «مبادئ النقد الأدبي»

Principe of coleridge and imgination science and poetry .

ضوء مفهوم جديد للبلاغة أخذه من «واتلي Whateley» مفاده «أن البلاغة هي «فن الفنون» أي الحقل الفلسفي الذي يريد أن يتسيد القوانين الأساسية لاستعمال اللغة ، وليس فقط مجموعة الحيل والخدع التي تُلمح في بعض الأحيان» .(١)

وقد أدى هذا المفهوم الجديد للبلاغة إلى حصر المجال الواسع للبلاغة الإغريقية في كيفية الاستعمال اللغوي ، وفي دراسة عمليتي التواصل والفهم . ويبدو هذا واضحا من قوله إن البلاغة الجديدة هي «دراسة الفهم اللفظي أو سوء الفهم»(٢) أي «دراسة لحالات سوء الفهم وطرق معالجتها» .(٣)

وهكذا أصبحت وظيفة البلاغة الجديدة هي تحديد أسباب سوء الفهم ، والبحث عن حلول لمعالجته ، وذلك خلافا لوظيفة البلاغة القديمة التي كانت تتغيى الإقناع ، والتأثير ، والإمتاع . ومن ثم أضحت البلاغة الجديدة ذات بعد فلسفي يلتقي مع أمل أفلاطون واعتقاد سبينوزا في صياغة منهج يعالج «معضلة الفهم» و«يساعد على فهم الأشياء بشكل صحيح» .(٤)

وبما أن مدار الفهم والإفهام هو المعنى ، فإن «ريتشاردز» خصص له حيزا مهما في كتابه ، وقدم له تصورا متميزا يقوم على النظرية السياقية للمعنى . فما هو إذن مفهوم «ريتشاردز» للمعنى ؟ .

٢.١ مفهوم المعنى عند ريتشاردز :

لا يعتقد «ريتشاردز» بوجود معان ثابتة للكلمات خارج السياق والاستعمال والخطاب ، ويعتبر أن الإيمان بوجود معنى حقيقي للكلمات مجرد وهم قائم على

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٨ .

(٢) نفسه : ١٣ .

(٣) نفسه : ٦ .

(٤) نفسه : ٥٧ .

ما سماه ب «خرافة المعنى الخاص» .[١] ويؤكد هذا قوله :

«ذلك الاعتقاد الشائع ، الذي تغذيه الكتب المدرسية المختلفة ، بأن للكلمة معنى ثابتا محددا (هو مثاليا معنى واحد) مستقلا عن شروط استعماله ، بل إنه يتحكم في الاستعمال ، وفي السبب الذي يجب أن يقال من أجله . وهذه الخرافة إنما هي إقرار بنوع من الثبات في معاني بعض الكلمات . ولا تكون خرافة إلا حين تنسى (وهو ما تفعله دائما) أن ثبات معنى الكلمة إنما ينشأ عن استقرار السياقات التي تضفي عليها معناها» .[٢]

فالكلمات ، إذن ، لا تتضمن معاني خاصة وثابتة بمعزل عن الاستعمال والخطاب . وأن المعنى ليس ذا طبيعة سكونية ومتحجرة ، إنه ذو طبيعة دينامية تفاعلية تستمد فاعليتها من سياقات متعددة ومتنوعة ، إذ إن «ما تعنيه الكلمة إن هو إلا الأجزاء الغائبة في السياقات التي منها تستمد فاعليتها البديلة» .[٣]

إن هذا التصور للمعنى يقوم على فلسفة جديدة للغة ترفض اعتبار «اللغة لباسا للفكر»[٤] وتشجب النظر إلى الفكر على أنه «كلام ينقصه الصوت» .[٥] وفي المقابل ، فإنها تفضل معاملة المعنى «وكأنه نبات ينمو ، وليس وعاء مملوءا ، أو كتلة من الطين أخذت شكلها وانتهت» .[٦]

وقد أكد «ريتشاردز» هذا التصور البنائي للمعنى ، في غير موضع ، لا نرى مانعا من الإشارة إليه نظرا لما يكتسيه من أهمية بالنسبة إلى موضوع الاستعارة . يقول ريتشاردز :

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٩ .

(٢) نفسه : ٩ .

(٣) نفسه : ١٨ .

(٤) نفسه : ١٠ .

(٥) نفسه : ١٠ .

(٦) نفسه : ١٠ .

«إن الكلمة هي دائما عضو متعاون في جسم كلي شامل هو «القول»[(١)]

«ما نجده من معنى لأية كلمة ، إنما يأتيها من معاني الكلمات الأخرى التي ترافقها»[(٢)]

«فالكلمة المعزولة تماما هي كلمة غير ذات معنى»[(٣)]

«فالاعتقاد بأن للكلمات معاني مستقلة في ذاتها ، والاعتقادات الأخرى الأكثر تعقيدا أو المشابهة تأثيرا ، هي ضرب من الشعوذة ، وأثر من آثار نظرية «الاسم السحرية»»[(٤)]

«إن الكلمة المفردة التي تأتي معزولة عن بقية الكلمات المنطوقة أو المفترضة ، ليس لها معنى في ذاتها شأنها شأن أية رقعة ملونة في لوحة لا تكتسب حجما أو مساحة ما لم توضع في إطار معين» [(٥)]

نستنتج من قراءة هذه النصوص أن الكلمة لا تمتلك معنى حرفيا ثابتا وسرمديا ومتعاليا عن التحققات السياقية . فالكلمة المعزولة عن السياق لا معنى لها ما لم تدخل في علاقة نظمية مع كلمات أخرى حاضرة أو مفترضة . إن المعنى عملية بنائية وتفاعلية مرتبطة بالاستعمال والخطاب . أما الاعتقاد السائد بوجود معنى حقيقي للكلمة فإنه -حسب ريتشاردز- اعتقاد خاطئ لأن ما يفترض أنه معنى حقيقي للكلمة ليس إلا معنى مطردا نتيجة تواتر السياقات وتكرارها . ولهذا فإنه كلما تغيرت السياقات التي ترد فيها الكلمة كلما اكتسبت

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٣٠ .

(٢) نفسه : ٣١ .

(٣) نفسه : ٣١ .

(٤) نفسه : ٣١ .

(٥) نفسه : ٣١ .

معاني جديدة ، وتوسع حقلها الدلالي ليشمل دلالات جديدة لا نهاية لها .[1]

تترتب عن هذا التصور للمعنى نتيجة مهمة تفيدنا في فهم مفهوم الاستعارة عند أصحاب النظرية التفاعلية ، وهي : عدم امتلاك الكلمات لمعان حقيقية ومعان مجازية . فالكلمة لا معنى لها خارج السياق ، فضلا عن اعتبار مجال الحقل الدلالي للكلمات مجالا مفتوحا على مختلف المعاني الممكنة والمحتملة ، وهو أمر سيكون له بالغ الأثر في انفتاح الاستعارة على آفاق إبداعية لا حدود لها .

١.٣- تعريف ريتشاردز للاستعارة:

عرف ريتشاردز الاستعارة بقوله :

«في أبسط التشكيلات (الصياغات) ، فإننا عندما نستعمل استعارة تكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين تعملان معا ، ومسندتان بكلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها تفاعل هاتين الفكرتين»[2]

إن الاستعارة -وفق هذا المنظور- لا تجعلنا إزاء طرفين يملكان حقائق ثابتة وهوية متمايزة . وإنما تجعلنا إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ، ويؤثر فيه بطريقة جدلية تنجم عنها معان جديدة . ذلك أن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد جزءا من دلالاته القديمة ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل التركيب الاستعاري ، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي . وعلى هذا الأساس ، فإن الاستعارة ليست انزياحا عن معنى حقيقي ، ذلك أن الكلمة لا تمتلك معنى ثابتا وأصليا خارج السياق . ومن ثم ، فإنها لا تقتصر على كلمة واحدة ، وإنما تتعدى إلى الجملة والخطاب .

---

(١) يشير إ . إ . ريتشاردز إلى أن الكلمة تمتلك معنى حقيقيا وثابتا في إطار الموضوعات العلمية (ص ٤٩) ولغات العلوم الاصطلاحية فقط (ص ٣٢) .

(٢) نفسه : ٣٩ .

فالاستعارة ، إذن ، لا تقوم على ثنائية الحقيقة والمجاز نظرا لعدة أسباب هي :[١]

أ – عدم امتلاك الألفاظ لمعان ثابتة وأصلية

ب – اعتبار اللغة في جوهرها استعارية

ج – رفض النظر إلى الاستعارة على أنها شيء خاص واستثنائي في الاستعمال اللغوي وأنها انحراف عن الاستعمال العادي للغة .

فالاستعارة –بهذا المعنى– هي محصلة تفاعل بين فكرتين لشيئين مختلفين تشتغلان بطريقة جدلية تنصهر فيها مختلف السياقات المختلفة لمعاني الكلمات المكونة للتعبير الاستعاري ، ذلك أن التفاعل يحصل «بلغة النظرية السياقية في المعنى بين الأجزاء المختلفة الغائبة أو جوانب السياقات المختلفة لمعنى الكلمة» .[٢] ومادام الأمر كذلك ، فإن الاستعارة ليست مجرد لعب بالألفاظ ، ومناسبة لاستغلال خصائص اللغة واستعمالاتها المتعددة . أو بعبارة أخرى إنها لم تعد «زخرفا أو قوة إضافية للغة» .[٣] وإنما هي «الشكل المكون والأساس لها» ،[٤] كما أنها ليست مسألة لفظية ، مسألة تحويل أو استبدال للكلمات ، إنها في «الأساس استعارات وعلاقات بين الأفكار ، إنها عملية تبادل بين النصوص . إن الفكر استعاري وهو يعمل بواسطة المقارنة ، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة» .[٥]

وهكذا « تظهر الاستعارة على أنها مثل نموذجي لامتزاج السياقات ، فهي ضماد يربط بين سياقين قد يكونان متباعدين تماما في الحديث التقليدي على

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٣٨ .

(٢) نفسه : ٣٨ .

(٣) نفسه : ٣٨ .

(٤) نفسه : ٣٨ .

(٥) نفسه : ٤٠ .

الأقل ، وليست الاستعارة الحيوية محققة لنسخة منقحة لمعنى مقرر بل تندفع المخيلة إلى أرض جديدة من خلال المعنى الجديد المكتسب» .[1]

وعليه ، فإن الاستعارة لا تقوم على الاستبدال ، ولا تفسر اعتمادا على مفهوم الانزياح ، ولا تشتغل وفق ثنائية الحقيقة والمجاز . إن الاستعارة -حسب ريتشاردز- تحصل نتيجة التفاعل بين الأفكار داخل الجملة والخطاب ، وهو ما يتولد عنه معنى جديد لا يمت بصلة إلى المعاني الجاهزة المرتبطة بالسياقات القديمة . فالاستعارة لا تؤدي نفس المعنى الذي تؤديه العبارة الحرفية ، ولا تعتبر المعنى الجديد مجرد طريقة في التقديم أو وجها من وجوه الدلالة ، وإنما هي تخلق لمعنى جديد ناتج عن العلاقة المتفاعلة بين الطرفين .

ولتوضيح الفرق بين التصور الاستبدالي للاستعارة والتصور التفاعلي لها ، نورد قراءة كل منهما للاستعارة الآتية : «الفقراء زنوج أوربا» . فأصحاب فكرة الاستبدال والمقارنة يبحثون عن وجه الشبه بين المستعار له والمستعار منه بواسطة تحليل كل منهما إلى سماته الدلالية ، ويخلصون إلى القول : إن الزنوج طبقة مضطهدة وحالتهم وصمة عار في جبين قيم الجماعة ، وفقرهم صفة لصيقة بهم إلى الأبد . أما أصحاب النظرية التفاعلية فيقولون : «إن أفكارنا عن الفقراء الأوروبيين والزنوج الأمريكيين نشطت وعملت الواحدة مع الأخرى وتفاعلت ، ثم أنتجت معنى من خلال هذا التفاعل . وهذا يعني أن كلمة الزنوج في السياق تأخذ معنى جديدا ليس هو -بالضبط- معناها في الاستعمالات الحرفية ، وليس هو كذلك المعنى الذي يمكن أن يأخذه أي بديل آخر حرفي ، وأن سياق الاستعارة أو إطارها يوسع معنى الكلمة الأصلية ، وأن القارئ -من

---

(١) بروكس (كلينت) : المبدأ الدلالي : عنوان جزء من كتاب «النقد الأدبي» الذي صنفه مع ويليام ويمزات وقد نشر بترجمة محيي الدين صبحي (١٢٨/٤) (نقلا عن الدكتور فايز الداية ، علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق ، دراسة تاريخية ، تأصيلية ، نقدية ، ط ٢ (بيروت ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٩٦ م) ص ٣٩٣ ، ٣٩٤ .

أجل أن يدرك عمل الاستعارة- عليه أن ينتبه إلى المعاني القديمة والمعاني الجديدة معا» .(١)

إنه من الواضح أن هناك فارقا صارخا بين التصور الاستبدالي للاستعارة والتصور التفاعلي لها . فالاستعارة من منظور استبدالي يُنظر إليها بوصفها علاقة لغوية تقوم على المقارنة كالتشبيه ، إلا أنها تختلف عنه في كونها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة . وبهذا ، فالمعنى في الاستعارة لا يقدم فيها بطريقة مباشرة ، بل يقارن ويستبدل بغيره على أساس من التشابه . فإذا كنا في التشبيه إزاء طرفين يجتمعان معا ، فإننا في الاستعارة نكون إزاء طرف واحد يحل محل طرف آخر ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه .

وبناء عليه ، فنحن نواجه ، في كل استعارة ، نوعين من المعنى : المعنى الحقيقي والمعنى المجازي . أما الأول فهو الأصل ، وأما الثاني فهو وجه من أوجه الدلالة على الأول ، وطريقة خاصة من طرائق تقديمه ، وإحداث خصوصية فيه .

أما الاستعارة من منظور تفاعلي فهي الانصهار الكلي لطرفي الاستعارة الذي تنجم عنه معان جديدة تتحقق من جراء تفاعل وتداخل في الدلالة . والاستعارة بهذا المعنى «تمثل العلاقة المتوترة بين أطراف متفاعلة ، وهي تظل كذلك ما دامت تستمد حياتها من السياق ، وما دامت تقدم موضوعها -دوما- من خلال منظور متجدد ، وتجعلنا ندركه من خلال انطباع جديد» .(٢)

١.٣.١ مفهوما الحامل والمحمول :

لقد نحت «ريتشاردز» مصطلحين جديدين أثناء عرضه لنظريته في

---

(١) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي ، ط ٢ (بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١ م) ص٨٦ .

(٢) أرشيبال ماكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي (بيروت ، دار اليقظة العربية ، ١٩٦٣ م) ص ٩٦ .

الاستعارة هما : «المحمول Tenor» و«الحامل Véhicule» ، وعرفهما تعريفا مبدئيا ، فوصف الأول ب «الفكرة الأصلية» والثاني بـ«الفكرة المستعارة» ، أو (ما يقال أو يفكر فيه فعلا) و(ما تقارن به أو معه) و(الفكرة الضمنية) و(الطبيعة المتخيلة) أو (الموضوع الأساس) و(ما يشابهه) أو ما هو أكثر إرباكا (المعنى) أو (الفكرة) و(صورتها) .[1]

وقد توخى «ريتشاردز» من وراء استخدامه لهذين المصطلحين الجديدين استبعاد كل ما من شأنه أن يوحي باستمرار الحديث عن ثنائية المعنى الحقيقي والمعنى المجازي . فضلا عن دحض كل نظرية غير سياقية للمعنى ، لأن المعنى في الاستعمالات الأصلية للاستعارة يتولد من جراء التفاعل المشترك بين المحمول والحامل .

وعلى هذا الأساس ، «فالحامل ليس مجرد زخرف للمحمول وما كان له أن يتغير بواسطته ، وإنما تعاون كل من المحمول والحامل يعطي معنى ذا قوة متعددة . ولا يمكن أن يُنسب إلى أي منهما منفصلين . إن أية نظرية حديثة لتمضي إلى القول بأنه في الاستعارات المختلفة ، فإن الأهمية النسبية لمساهمة كل من المحمول والحامل لهذا المعنى الناتج من تفاعلهما يختلف بشكل كبير . فمن ناحية ، قد يكون الحامل مجرد تزويق أو تلوين للمحمول ، ومن ناحية أخرى قد يكون المحمول مجرد ذريعة لإبراز الحامل ، وبالتالي لن يكون الموضوع الأساس» .[2]

إن «ريتشاردز» ، إذن ، ينتقد ما ذهب إليه بلاغيو القرن الثامن عشر من أن الاستعارة مجرد حلية وزخرف زائد ، وأن المحمول هو وحده الذي ينفرد بالأهمية . وفي المقابل يذهب إلى أن ما يؤدي إليه تفاعل الحامل والمحمول هو معنى مغاير للمحمول ، وهو ما يدل على أن الحامل ليس مجرد زخرف

---

(١) إ . إ . ريتشاردز : فلسفة البلاغة ص ٤١ .

(٢) نفسه : ٤٢ .

للمحمول . ويرى أن التفاعل بين الحامل والمحمول يسفر عن معنى يتضمن طاقات إيحائية غنية لا يمكن أن تعزى إلى أي واحد منهما بمفرده . وعليه ، فإن «ريتشاردز» لا يفاضل بين الحامل والمحمول في الأهمية لاعتقاده أن تلك الأهمية تتفاوت باختلاف الاستعارات .

ومع ذلك كله ، فإن مصطلحي «المحمول» و«الحامل» ما زالا يشكوان من قصور في التحديد . لأن ريتشاردز لم يستقر في استخدامهما على معنى محدد ، وإنما وظفهما بصيغ ومعان مختلفة . ولعل هذا ما دفع ماكس بلاك إلى الاستعاضة عنهما بمصطلحين آخرين هما «الإطار Frame» و«البؤرة Focus» .

٣.٢.١- الاستعارة والتشابه:

لا يعتبر «ريتشاردز» المشابهة هي العلاقة الوحيدة الممكنة في الاستعارة . فقد تكون هناك علاقات أخرى غيرها . وهو رأي يختلف اختلافا جذريا مع الآراء التي تنظر إلى الاستعارة على أنها تشبيه مختصر . وبما أن الاستعارة -حسب ريتشاردز- لا تقوم على التشابه ، فإنها يمكن أن تعتمد على أنواع أخرى من العلاقات ، بما في ذلك التباين . ومن ثم ، لا ينبغي أن نرى في المقارنة مجرد مماثلة ، فالمقارنة قد «تعني أن نجمع بين شيئين كي يعملا معا . وقد تعني أيضا دراسة هذين الشيئين لكي نرى كيف يماثل أحدهما الآخر وكيف يختلفان ، وقد تدل أيضا على محاولة لفت الانتباه إلى التشابه القائم بينهما ، أو لفت نظر الآخرين إلى بعض ملامح أحدهما من خلال حضور الآخر . وبما أن الموازنة أو المقارنة تعني كل هذه الأشياء فنحن نحصل على دلالات مختلفة للاستعارة» .[1]

وهكذا تصبح الاستعارة غير مقتصرة على أنواع محدودة منها . بل تشمل كذلك كل أنواع التفاعل بين الحامل والمحمول بغض النظر عن طبيعة العلاقة .

---

(١) إ . إ . ريشاردز : فلسفة البلاغة ص ٤٩ .

أي أن الاستعارة تشمل كل الحالات «التي تعطي فيها الكلمة -بعبارة جونسون- فكرتين بدلا من فكرة واحدة»[1] بصرف النظر عن كون العلاقة علاقة مشابهة أم علاقات أخرى .

وتأسيسا على ما سبق ، فإنه لا ينبغي -حسب ريتشاردز- أن «نحصر التفاعل بين المحمول والحامل ، كما هو في القرن الثامن عشر ، على مجرد التشابهات بينهما -فهناك تباين أيضا»[2] ويضيف أيضا «و بشكل عام ، فإن الاستعارات التي لا يكون فيها التباين والاختلاف بين المحمول والحامل بالغ التأثير ، كما هو الحال في التشابهات ، قليلة جدا . إن الأساس الظاهري للتحول والانتقال عموما يكمن في بعض التشابهات . غير أن التحوير المتميز الذي يصيب المحمول ويحققه الحامل ، إنما هو في الغالب متأت بفعل الاختلافات أكثر من التشابهات» .[3] ولعل هذا هو ما دفع «ريتشاردز» إلى تقسيم الاستعارات عموما «إلى نوع يقوم على وجود علاقة شبه مباشرة بين الطرفين ، المحمول والحامل ، ونوع يقوم على وجود موقف مشترك نتخذه (لأسباب عرضية خارجية) نحو الطرفين المكونين للاستعارة» .[4]

ومادام الأمر كذلك ، فإن قيمة الاستعارة لا تتجلى في التشابه بين الطرفين ، وإنما تتجلى في الجمع بين شيئين ينتميان إلى نظامين مختلفين من التجارب ، يسعى العقل إلى الربط بينهما «لأن العقل عضو رابط ولا يعمل إلا بهذا الأسلوب» .[5]

ولذلك ، فإنه «كلما كان الطرفان المقترنان بعيدين كان التوتر الذي يولده

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٤٧ .

(٢) نفسه : ٥٢ .

(٣) نفسه : ٥٢ .

(٤) نفسه : ٤٨ .

(٥) نفسه : ٥١ .

هذا الاقتران بالطبع أقوى . وهذا التوتر أشبه ما يكون بتوتر القوس الذي هو السبب في قوة السهم المنطلق وسرعته» .(١)

إن هذا المفهوم العام للاستعارة الذي لا ينهض على المشابهة فقط ، وإنما يقوم كذلك على علاقات أخرى بما فيها التباين يفسر لنا عدم انشغال «ريتشاردز» بتصنيف «المحسنات Les Figures» والبحث عن التمايزات بين الاستعارة والمجاز المرسل والكناية والتشبيه . ذلك أن التصنيف يقتضي تضييق مفهوم الاستعارة ، وجعل العلاقة بين طرفيها علاقة محددة ، تنحصر أساسا في المشابهة . وذلك حتى يتأتى التمييز بين مختلف المحسنات اعتمادا على طبيعة العلاقة المتحكمة في إوالية كل محسن على حدة .

١.٣.٣- الاستعارة بين الحس والتجريد:

لقد عرفت انجلترا حركة شعرية بين عامي ١٩١٢ ، و١٩١٧ اشتهرت باسم «التصويريين» كانت تنظر إلى الصورة الشعرية بوصفها انطباعا حسيا ، ومن أبرزهم «عزراباوند» . وكان الشاعر الناقد «تي . أي هيوم T.E. Hulme» من أوائل المنظرين لهذه الحركة الشعرية بحيث أعاد صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أساس فلسفي ، مفاده أن الواقع لا يمكن إدراكه باللغة المجردة . ومن ثم يرى أن الشعر ليس لغة تجريد . ولكنه «لغة عينية بصرية . إنها دائما تسعى إلى إيقافك وجعلك ترى باستمرار شيئا ماديا ، لمنعك من الانزلاق في عملية التجريد . إنها تختار نعوتا جديدة واستعارات جديدة لأن القديمة منها تفقد القدرة على إيصال الشيء المادي» .(٢) ويذهب هيوم إلى أن هذه المعاني البصرية التي يتشكل منها

---

(١) ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٥١ .

(2) T.E. Hulme, spéculations, Essays on Humanism and the Philosophy of Art (london, 1966) p.p. 134, 135 .

نقلا عن د . ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية : ٥٣ .

الشعر لا تُنقل إلا «بوعاء جديد» هو الاستعارة .[1]

إن الشعر يسعى دائما لتجسيد الواقع الحسي ووصفه بدقة وإحكام ، ورصد تجلياته العادية البسيطة . ومن ثم ، فإنه يحاول دائما أن يجعل المتلقي في حضرة الأشياء المادية المحسوسة ويمنعه من الانزلاق إلى عمليات التجريد التي تؤدي إليها لغة النثر . ولتحقيق ذلك يضطر الشاعر إلى استخدام الاستعارات والتشبيهات الجديدة لأن القديم منها ، من كثرة التداول ، قد فقد طابعه الحسي وأصبح علامات مجردة . في حين أن الاستعارات الجديدة تجعل المتلقي يستحضر الصور المادية ويحس بالأشياء ، ويشعر بجدة انطباع الشاعر عنها . بينما في النثر ، فإن المتلقي يجد نفسه منغمرا في ملاحقة السيرورات التجريدية وفهمها ، فغايته الأولى هي الوصول إلى الفكرة والمعنى المجرد الذي يتضمنه الخطاب النثري . مثل الشعر في ذلك -كما يقول هيوم- «مثل من يأخذك في جولة متأنية على الأقدام ، يطوف بك في كل مكان ، ويتوقف بك عند كل ركن ، ويجعلك -دائما- في حضرة الأشياء نفسها ، أما النثر فإنه بمثابة قطار سريع يسلمك إلى الغرض ، دون أن يمكنك من التوقف ، أو التأني إزاء الأشياء التي تمر بك» .[2]

فالاستعارة ، بهذا المعنى ، نوع خاص من الإدراك ، وأسلوب فريد لا مناص منه ، في اكتشاف الواقع ومعرفته . فهي ليست حلية وزينة ، إنها جوهر اللغة الحدسية التي بها يتوصل إلى إدراك طبيعة الأشياء .

كما أن الاستعارة -في رأي هيوم- هي التماثل ، إنها غلاف للفكرة ، لكنه غلاف غريب يعطي الوجود لمضمونه ، «فالفكرة منفصلة عن التماثل والاستعارة

---

(١) Ibid: 135 نقلا عن المرجع - نفسه : ٥٣ .

(2) T. E. Hulme, Spéculations, p.p 134, 135 .

نقلا عن د . جابر عصفور ، الصور الفنية : ٣٠٥ .

التي تغلفها ليس لها وجود»[1] وكأن العلاقة بينهما علاقة حيوية عضوية هي علاقة الروح بالجسد .

وقد قوبلت آراء هيوم بجملة من الاعتراضات ، فقد قيل : «إن إلحاح هيوم على فكرة التقديم الفيزيقي للأشياء ، يحول الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة ، وإن إلحاحه على «البصرية» يضيق مجالات الصورة في الشعر إلى أبعد مدى ، فضلا عن أنه يمكن أن يؤدي إلى عدم فهم كثير من الصور التي لا ينطبق عليها هذا المفهوم[2] وقيل -أيضا- إن نفور هيوم من التجريد غير مفيد في إدراك أنواع من الشعر العظيم يقوم على التجريد وليس الحسية . إذ يقول ريتشاردز : «إن لغة أعظم الشعر غالبا ما تكون تجريدية إلى حد بعيد . وهي تهدف بالضبط إلى أن تجعلنا ننساق وراء عمليات وتصورات تجريدية» .[3]

ويرى «ريتشاردز» أن سبب ما وقع فيه هيوم من خطإ كبير ، يحتمل تفسيرين اثنين هما : [4]

الأول : استخدامه للفظة (يرى) ولفظة (بصري) بمعناهما الحرفي ، في حين ينبغي استخدامهما على سبيل المجاز .

الثاني : أنه أخطأ في نقل التضاد القائم بين المحمول والحامل إلى الاستعارة بوصفها وحدة مزدوجة تتضمن المحمول والحامل ومعناها . وهذا أمر يسهل الخلط

---

(1) T. E. Hulmem "Notes on language and style" the criterion, A quarterly Review III, (july, 1925) p. 490 .

نقلا عن ريتا . عوض «بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٥٤ .

(2) R. I. Fogle, the imagry of keats and shelley, A comparative Study Poétics p. 370 .

نقلا عن د . جابر عصفور الصورة الفنية : ٣٠٦ .

(٣) إ . إ . ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٥٣ .

(٤) نفسه : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .

فيه -حسب قوله- «لأن بقاء التمييز بينهما قائما أمر صعب ، لا سيما عندما تعني الاستعارة (و مرادفاتها) بعض الأحيان الحامل فقط ، وبعض الأحيان الحامل والمحمول مجتمعين» .

إن «ريتشاردز» ، إذن ، لا يحصر قيمة الاستعارة في القدرة على التقديم الحسي وتصوير الواقع وتمثيله للحس ، وتحويل الكلمات من مجرد إشارات وعلامات إلى صور وإحساسات تستثير انفعالات المتلقي ومشاعره . بل يجعل من الاستعارة وسيلة من وسائل التجريد التي يتميز بها الشعر العظيم . إن الاستعارة تنقل ، إلى جانب الإحساسات الحسية ، الشعور والفكر ، وتسعى -على حد تعبير «كولردج» إلى «تحطيم التضاد القائم بين الكلمات والأشياء» ورفع الكلمات «إلى مستوى الأشياء والأشياء الحية» ،[1] لأن الكلمات «ليست أداة لإعادة استنساخ الحياة ، ذلك أن وظيفتها الحقيقية هي أن تعيد النظام إلى الحياة»[2] بل إن «ريتشاردز» يرى أن الاستعارة تملك القدرة على السيطرة على العالم الذي نشيده لأنفسنا ونعيش فيه ف «ملكة الاستعارة ، هي ملكة تفسير الاستعارات ، يمكن أن تمضي إلى أبعد مما نتصور في السيطرة على العالم الذي نصنعه لأنفسنا ونعيش فيه» .[3]

وعليه ، فإن الاستعارة ليست مجرد حلية وزينة ، وإنما تضطلع بوظائف معرفية وعاطفية وجمالية ، أو بعبارة لايكوف وجونسون «نحيا بها» ،[4] وفي هذا الصدد يقول تورمان فريدمان : «يلح النقاد الجدد عموما على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية ، وإنما هي طراز خاص في الإدراك ، ووسيلة للاكتشاف والتعبير

---

(١) إ . إ . ريتشاردز ، فلسفة البلاغة : ٥٤ .

(٢) نفسه : ٥٥ .

(٣) نفسه : ٥٦ .

(٤) عنوان كتاب ل «لايكوف وجونسون» مرجع مذكور .

عن حقائق أخلاقية تتمايز جذريا عن تلك التي تعبر عنها عبارات النثر أو العلم» .[١]

كما أن الاستعارة عند «ريتشاردز» ليست استبدالا أو مقارنة إنها تفاعل بين الحامل والمحمول على نحو يفضي إلى تخلق معنى جديد بالغ الثراء .

ومع ذلك ، فإن آراء «ريتشاردز» لم تصل إلى صيغة نظرية متكاملة ومنسجمة إلا مع «ماكس بلاك Max Blak» الذي أطلق على هذا الاتجاه في مقاربة الاستعارة اسم «نظرية التفاعل» وهي التسمية التي أصبحت مشهورة في الدراسات المهتمة بالتأريخ لنظريات الاستعارة .

٢. مفهوم الاستعارة عند ماكس بلاك Max Blak:

لقد نشر «ماكس بلاك» مقالا بعنوان «الاستعارة» في الفصل الثالث من كتابه «نماذج واستعارات Models and Métaphores»،[٢] يتضمن الأطروحات الرئيسة للمقاربة الدلالية للاستعارة التي تتخذ من الجملة والخطاب أساسا لها . ولا يهدف «ماكس بلاك» إلى تجديد البلاغة على قاعدة فلسفية تهتم بالفهم وسوء الفهم وطرائق معالجته ، كما كان الشأن بالنسبة ل «ريتشاردز» وإنما يسعى إلى صياغة «نحو منطقي» للاستعارة «grammaire logique de la Métaphore» وذلك من خلال الإجابة عن الأسئلة الآتية : [٣]

كيف نتعرف إلى جملة استعارية ؟ هل من وسيلة نقدية مميزة لتحري الاستعارات ؟ هل يمكننا تحويل التعبير الاستعاري إلى تعبير حقيقي ؟ أمن

---

(١) Normand Fridman, Imagery p. 366 نقلا عن «جابر عصفور» ، الصورة الفنية ، الهامش رقم ٧٤ ، ص ٢٠٢ .

(2) Max Blak, Models and Métaphors, Ithaca, Cornell university Press, 1962 .

(٣) ماكس بلاك ، الاستعارة ، ترجمة (بتصرف) ديزيريه سقال ، ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر ، العددان ٣٠/٣١ ، صيف ١٩٨٤ م) ص ١٣٥ .

الصحيح اعتبار الاستعارة زخرفا مضافا إلى «المعنى البسيط» ؟ ما هي الروابط بين الاستعارة والمقارنة ؟ في أي معنى ، إن كان لهذا من معنى ، تكون الاستعارة خلاقة ؟ متى نستعمل الاستعارة (أو ماذا نفهم بلفظة استعارة ؟) ؟

إن هذه الأسئلة تهتم بمعنى الاستعارة وليس بأصواتها أو كتابتها . أي أنها تهتم بمنطق الاستعارة الذي يُقصد به النظر إلى الاستعارة «من حيث «الدلالة» لا من حيث «النحو»»(١)

وعليه ، فإن الاستعارة -بحسب ماكس بلاك- لا تقتصر على كلمة واحدة ، ولا تقوم على الاستبدال والمقارنة . بل إنها نتاج التفاعل أو التوتر بين بؤرة الاستعارة (Focus of Métaphor) والإطار المحيط به (the frame of Métaphor) . فـ«عندما تقوم ثمة استعارة ، ينبغي أن تكون لفظة على الأقل مستخدمة استخداما استعاريا وإحدى الكلمات الباقية أو أكثر مستخدمة استخداما عاديا مباشرا» .(٢)

وهكذا ، فإن العبارة الاستعارية الآتية : «البحر تهاجم أمواجه السفن» يشعر المتلقي إزاءها بوجود توتر بين اللفظة «تهاجم» التي تمثل «المحور» وباقي الجملة الذي يمثل الإطار . فالاستعارة تحصل من التفاعل بين الكلمة الاستعارية والإطار المحيط بها . وهي بهذا لا تقوم على استبدال لفظة بأخرى ، أي استبدال معنى مجازي بمعنى حرفي اعتمادا على المشابهة .

ومادام الأمر كذلك ، فإن التركيب الاستعاري -حسب ماكس بلاك- يتكون من موضوعين : موضوع رئيس وموضوع ثانوي مرتبط به . وهذان الموضوعان ينبغي النظر إليهما بوصفهما نظامين لا شيئين فرديين .(٣) فلفظة «تهاجم» في عبارة «البحر تهاجم أمواجه السفن» نظام من العلاقات أو نسيج

---

(١) ماكس بلاك ، الاستعارة : ١٣٥ .

(٢) نفسه : ١٣٥ .

(٣) نفسه : ١٣٨ .

من المعاني الضمنية المشار إليها بلفظة «تهاجم» وليس شيئا أو فكرة كما كان يعتقد «ريتشاردز» . ونحصل على الاستعارة بإسقاط مجموعة من المعاني المتداعية الخاصة بالموضوع الثانوي على الموضوع الرئيس حين تطبق عليه تعابير تتماثل مع جوانب من مركب المعاني المتضمنة في الموضوع الثانوي . ويتم التفاعل بين موضوعي الاستعارة كالآتي : وجود الموضوع الرئيس يدفع المتلقي إلى انتقاء بعض خصائص الموضوع الثانوي ويدعوه إلى إيجاد مركب من المعاني الضمنية الموازية التي تناسب الموضوع الرئيس ، وتحدث بصورة متبادلة اختلافات موازية في الموضوع الثانوي .(١)

إن المعنى الاستعاري ، إذن ، هو مجموعة من المعاني الضمنية المركبة التي تحتاج من صانع الاستعارة إلى جهد فكري لصياغتها وتتطلب جهدا مماثلا من المتلقي . وكأن الاستعارة لا تتحقق إلا بقيام المتلقي بإعادة العملية التي قام بها مبدع الاستعارة فينتقي ويؤكد ويطمس وينظم الخصائص التي تجمع بين الموضوعين ، ويعيد صياغة مجموع المعاني الضمنية التي تربط بينهما . وبذلك تكتسب الاستعارة دورا حاسما بما هي أساس للتفكير والتعبير الفلسفيين ، ويبطل كونها مجرد إضافة خارجية لمعنى حرفي تحل محله .

وعلى هذا الأساس ، فإن مفهوم الاستعارة الجديد حسب -ماكس بلاك- هو :

«عندما نستعمل استعارة ما ، فأمامنا فكرتان حول أشياء مختلفة وحركية في آن معا ، وترتكزان على لفظ واحد أو عبارة واحدة ، بحيث تكون دلالتها نتيجة تفاعلهما» .(٢)

ولهذا ، فالاستعارة الآتية : «الإنسان ذئب» تجعلنا -من وجهة النظرية

---

(١) ينظر Métaphor and thought cambridge, (1984) p.p 28, 29. نقلا عن د . ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٤٩ ، ٥٠ .

(٢) نفسه : ١٣٦ .

التفاعلية- ننظر إلى الإنسان وقد اكتسب بعض صفات الذئب المكروهة والمخيفة ، وننظر إلى الذئب وقد امتلك بعض الصفات الإنسانية ، وذلك اعتمادا على معرفة القارئ ب «المواضع المتشابهة المشتركة» التي لا يهم أكانت صحيحة أم خاطئة مادامت تشكل جزءا من تمثلات الناس لمفهوم الذئب بوصفه حيوانا مفترسا وخداعا وضارا . «إن فكرة الذئب هي جزء من نظام فكر» ،[1] فضلا عن أن «الأساس في فعالية الاستعارة ليس بأن تكون المواضيع المتشابهة صحيحة ، بل أن تُستوحى بحرية» .[2] فالاستعارة -بهذا المعنى- «غطت على بعض مفهومات الإنسان السابقة ، ونظمت ولونت إدراكنا لذكائه وقدراته العقلية . القدرات العقلية نُظر إليها نظرة خاصة مترتبة على ربط الإنسان بالذئب ، هناك نوع من تدهور النظرة إليها ، كذلك نجد أن فكرة الذئب دخلها تعديل ، لم يعد الذئب غريبا في صفاته ، وأصبح هناك عالم مشترك يضم هذين النظامين : الإنسان والذئب . وبدلا من أن يكون هذا العالم متفقا عليه -كما هو الحال في القول بالمقارنة- يعاد فهمه وتنظيمه وإدراكه من جديد : لدينا بعبارة أخرى ، عملية اختيار وتوكيد وتعطيل وتغطية ، وتنظيم لقسمات من نظم الأشياء التي نتعامل معها . ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييرا في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها» .[3]

إن اشتغال الاستعارة بهذا الشكل يشبه «التلسكوب» الذي نستطيع بواسطته أن نرى نجوما لا يمكن أن نراها بالعين المجردة» .[4] ومن ثم ، فإن الاستعارة تجعلنا نكتشف الأشياء من جديد وتغير نظرتنا إلى ذواتنا وإلى العالم

---

(١) ماكس بلاك ، الاستعارة ، ص١٣٧ .

(٢) نفسه : ١٣٧ .

(٣) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، ص ٨٨ ، وينظر أيضا : ماكس بلاك ، الاستعارة : ١٣٧ .

(٤) ماكس بلاك ، الاستعارة ، ص ١٣٧ .

من حولنا ، وذلك بإبراز جوانب خفية قد لا تبدو من خلال رؤية مغايرة» .[١]

أما تأويل الاستعارة ، فإنه لا يشترط أن تكون السمات الدلالية المشتركة بين طرفي الاستعارة صحيحة ، وإنما يشترط أن تكون تلك السمات جزءا من تصورات الناس وتمثلاتهم للذئب . يقول ماكس بلاك :

«إن استعمالات كلمة «ذئب» تحكمها قواعد نحوية ودلالية ، يسبب خرقها الوقوع في لامعنى أو في تناقض . المهم أن تلتزم استعمالات تلك اللفظة الحرفية بقبول مجموعة اعتقادات كلاسيكية حول الذئب تكون أعضاء مشتركة لأي اشتراك كلامي» .[٢]

إن نفي المنافرة الدلالية عن التعبير الاستعاري ، الذي يتسم في مرحلته الأولى ، بخرقه لقيود الانتقاء التي تفرضها استعمالات كلمة «ذئب» لا يكتفي بالتفسير الدلالي الذي يفترض أن ««وجه الشبه» الجامع بين المستعار له والمستعار منه يعد جزءا من البنية الدلالية لكل منهما ، وإنما يستخدم أيضا عناصر تداولية خارج لسانية في رفع المنافرة الدلالية عن التركيب الاستعاري . بما في ذلك اعتقادات الناس وتمثلاتهم ، ومقاصد المتكلم والظروف العامة التي تحكمت في إنتاج القول الاستعاري . يقول ماكس بلاك :

«أما إذا أردنا معالجة دلالية للفظة «استعارة» فعلينا مراعاة ظروف استعمالها ، أو مراعاة الأفكار والأحداث والمشاعر أو النيات الموجودة عند مستعمل هذه اللفظة»[٣] ، بهذا المعنى ، تصبح الاستعارة ظاهرة تداولية وليست دلالية ، لأن تفسيرها يستند في الأساس إلى القيم الثقافية السائدة في عشيرة لغوية ، وإلى تمثلات الناس للعالم والأشياء ، وإلى كفايتهم اللغوية والأدبية التي

---

(١) ماكس بلاك ، الاستعارة : ١٣٧ .

(٢) نفسه : ١٣٧ .

(٣) نفسه : ١٣٥ .

تشكل مرجعيتهم الرئيسة في قبول مجازية بعض التعابير أو رفضها واعتبارها لاحنة دلاليا وغير معقولة .

ويرى «ماكس بلاك» أن وظيفة الاستعارة لا تقتصر على الإيجاز أو سد الفراغ اللغوي(١) أو إثارة مشاعر اللذة والسرور والصدمة والبهجة في المتلقي . كما أنها ليست إعادة إنتاج لمعنى جاهز في عبارة جميلة ومزخرفة كما تدعي النظرية الاستبدالية للاستعارة(٢) وأنها لا تأتي لتبرز مشابهة موضوعية بين المستعار منه والمستعار له ، كما تذهب إلى ذلك النظرية التشبيهية للاستعارة .(٣) بل إن الاستعارة -حسب ماكس بلاك- تبتكر التشابه وتبدعه ، لأن وظيفتها الجوهرية هي الاكتشاف والإبداع ، وتغيير النظرة إلى العالم والأشياء .

ومن ثم ، فإن «العملية الاستعارية ليست نتيجة مقارنة شكلية ، أو أي معطى حرفي آخر ، بل لها مميزاتها الخاصة» .(٤) أي أن الاستعارة ، من وجهة نظر تفاعلية ، لا يمكن أن يحل شيء محلها ، فهي غير قابلة للترجمة ، وليست زينة ولا زخرفا ، إنها تثقيفية وتعلمنا شيئا لا يتم تعلمه بدونها .

وبناء عليه ، فإن الاستعارة -على حد تعبير ماكس بلاك- تقوم بالنسبة للغة والشعر بما يقوم به النموذج «Modèle» بالنسبة للعلم . فيما يتصل باكتشاف الواقع ووصفه . إن النموذج في اللغة العلمية يعد أداة تفسيرية تستعين بالخيال لتنحية التأويلات غير الملائمة ، وتشييد تأويل جديد مناسب . ومن ثم ، فإن النموذج بوصفه أداة واصفة لا ينتمي إلى منطق البرهان ، وإنما إلى منطق الكشف . فهو لا يقدم الدليل بل الرؤية .

---

(١) ماكس بلاك ، الاستعارة : ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٢) نفسه : ١٣٦ .

(٣) نفسه : ١٣٦ .

(٤) نفسه : ١٣٦ .

وهكذا ، فالنظر إلى الاستعارة بوصفها «نموذجا Modèle» يمنحها قيمة معرفية ولا يعتبرها مجرد إجراء زخرفي وتزييني ، ويجعلها غير قابلة للترجمة أو معادلة من حيث الأهمية للعبارات الشارحة لها . وهي بذلك تكشف عن خواص جديدة لم تحلل من قبل .[١]

ومع ذلك ، فإن المقابل الدقيق للنموذج من الجانب الشعري ليس مجرد استعارة معزولة ، وإنما شبكة من الاستعارات التي تشيد رؤية كاملة وعالما متناسقا ومنسجما .

من الواضح ، إذن ، أن النظرية التفاعلية للاستعارة قد جاءت بديلا للنظرية الاستبدالية للاستعارة التي تقوم على أسس عقلية ومنطقية صارمة لا تقبل التفاعل والتمازج بين الأشياء أو الخلط بين العوالم . كما جاءت بديلا للنظرية التشبيهية ذات الأسس الوضعية التي تعتبر الاستعارة «وسائل لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبليا بين شيئين في العالم»[٢] ومجرد «انحراف طفيلي يصيب اللغة العادية واللغة العلمية ، وبسبب هذا ، فليس للاستعارة أهمية معرفية ، وإنما لها دورها في الخطاب البلاغي الجمالي ، وبهذه الوظيفة وحدها تكتسب شرعية وجودها» .[٣] في حين أن النظرية التفاعلية للاستعارة تنظر إلى الاستعارات بوصفها «وسائل مفهومية للإدراك ، أو لخلق الواقع ، وليست مجرد وصف له» .[٤] ذلك أن المعنى الاستعاري نتاج عملية بنائية تسهم الذات في إنجازها ضمن صيرورة دينامية وتفاعلية متحررة من سلطة المعنى الثابت والمتعالي على التحولات السياقية . وهي بهذا المعنى ، تكتسب

(1) Max Blak, Models and Métaphore, p. 238. Cité par Paul Ricoeur, la Métaphore vive p. 306.

(٢) محمد مفتاح ، مجهول البيان ، ط ١ (البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٠ م) ص ٤٨ .

(٣) نفسه : ٤٨ .

(٤) نفسه : ٤٩ .

خصيصتها الإبداعية ووظيفتها المعرفية الملازمتين لكل استعارة حية .

وتأسيسا على ما سبق ، يمكن أن نقارن بين مبادئ النظرية التفاعلية للاستعارة ومبادئ النظرية الاستبدالية للاستعارة اعتمادا على الجدول الآتي :[1]

مبادئ النظرية الاستبدالية	مبادئ النظرية التفاعلية
١ . إن الاستعارة لا تتعلق إلا بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه	١ . الاستعارة تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة إلى الجملة والخطاب
٢ . إن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان : معنى حقيقي ومعنى مجازي	٢ . إن الكلمة لا تتضمن معاني ثابتة وقارة . وليس لها معنى حقيقي محدد بكيفية نهائية ، فالمعنى يتحدد بواسطة السياق .
٣ . الاستعارة تستبدل بكلمة حقيقية كلمة مجازية	٣ . الاستعارة تحصل من التفاعل بين الحامل والمحمول -حسب ريتشاردز- أو من التوتر بين البؤرة والإطار المحيط بها -حسب ماكس بلاك- .
٤ . ينهض الاستبدال على علاقة المشابهة الموضوعية أو الذاتية	٤ . ليست المشابهة هي العلاقة الوحيدة في الاستعارة ، فقد تكون هناك

(١) ينظر :

J. Molino, Soublim et J. Tamine, Présentation, Problèmes de la Métaphore langage n°54 pp. 21, 22.

و محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ط ٢ (البيضاء ، المركز الثقافي الأدبي ١٩٨٦ م) .

	علاقات أخرى غيرها كالتباين .
٥ . وظيفة الاستعارة الرئيسة تزيينية وجمالية	٥ . لا تقتصر الاستعارة على الهدف الجمالي والقصد التشخيصي ، ولكنها أيضا ذات قيمة عاطفية ومعرفية ، أو بتعبير شامل «نحيا بها» .

ومع ذلك ، فإن النظرية التفاعلية للاستعارة لم تسلم من النقد . «فبول ريكور» يؤاخذ عليها إغفالها الجانب الحسي والشعوري ، وتركيزها على الجانب المعرفي فقط . ويرى أن النظرية التفاعلية في الاستعارة ستظل قاصرة ما لم تتناول عنصري الصورة والشعور اللذين يشكلان لحظة نفسانية مهمة ، وما لم تحدد وظيفة دلالية لما يبدو كأنه مجرد ظواهر نفسانية كالخيال والشعور . ذلك أن اقتصار نظرية «ماكس بلاك» على تحليل الطبيعة المجازية للاستعارة يهدد ما تنطوي عليه الاستعارة من جانب صوري . فالمصطلحان اللذان وضعهما «بلاك» لدراسة كيفية اشتغال التعبير الاستعاري وهما : «البؤرة» و«الإطار» يقتصران -حسب «ريكور Ricoeur»- على تحديد العلاقة بين سياق الكلام وبؤرة الاستعارة . فيقفان عند الظاهرة المجازية غافلين الجانب الصوري بوصفه اتحادا بين الفكر والحواس ، وعرضا للعلاقات في صيغة تصويرية .[١]

كما أن أصحاب النظرية التداولية للاستعارة يعترضون على كل مقاربة دلالية للاستعارة سواء أكانت استبدالية أم تفاعلية ، ويرون أنها لا تملك أية كفاية تفسيرية لطبيعة الاستعارة وآليات اشتغالها إنتاجا وتلقيا . وهم بهذا يعتقدون أن الاستعارة ظاهرة تداولية في المقام الأول ؟ فما هي ، إذن ، أهم

---

(١) بول ريكور ، «العملية الاستعارية بما هي معرفة وخيال وشعور» نقلا عن ريتا عوض ، بنية القصيدة الجاهلية ، ص ٥١ ، ٥٢ .

انتقاداتهم للنظرية الاستبدالية للاستعارة وللنظرية التفاعلية ؟ وما هو تعريفهم للاستعارة من وجهة نظر تداولية ؟ وما هي أهم المبادئ التي تعتمد عليها نظريتهم التداولية في تأويل الاستعارة ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة هي ما سيشكل محور الفصل الموالي .

الفصل الثامن:

المقاربة التداولية للاستعارة: «سورل» أنموذجا

J. R. Searle

تمهيد

١ . نقد التداوليين النظرية التشبيهية للاستعارة

٢ . نقد التداوليين النظرية التفاعلية للاستعارة

٣ . مفهوم الاستعارة لدى «جان سورل»

٤ . مبادئ التأويل الاستعاري

٥ . الفرق بين الاستعارة والسخرية وأفعال الكلام غير المباشر

٥ . ١ الفرق بين الاستعارة والسخرية

٥ . ٢ الفرق بين الاستعارة وأفعال الكلام غير المباشر

٦ . خلاصات ونتائج

المقاربة التداولية للاستعارة: «سورل» أنموذجا
J. R. Searle

تمهيد:

شهد تاريخ الاستعارة ثلاث مراحل رئيسة هي :

المرحلة الدلالية [1] : حيث كان الاهتمام منصبا على المستوى الدلالي للاستعارة وطرائق إنتاج المعنى إما باعتباره انزياحا عن معنى حقيقي أو باعتباره حصيلة تفاعل بين الحامل والمحمول -حسب ريتشاردز- أو نتيجة توتر بين «البؤرة» و«الإطار» الحرفي المحيط بها -حسب ماكس بلاك- .

وقد تعرضت المقاربة الدلالية لانتقادات كثيرة مفادها أن الادعاء بالقدرة على إنجاز وصف دلالي صرف لم يترجم إلى واقع ملموس ، ذلك أن جهازها الإجرائي غالبا ما يمزج بين مصادر متنوعة تتضمن ما هو منطقي وموسوعي له علاقة بمعارف كل من المرسل والمرسل إليه وخبرتهما بالمحيط والأشياء ومقاصدهما . ومن ثم اعتبرت الدلالة عائقا أمام الوصف الدقيق للصورة الشعرية عامة . وفي هذا الصدد يقول تزفتان تودوروف T. Todorov :

«إذا كانت نظرية الصورة ما تزال تتضمن الكثير من الجوانب الغامضة ،

---

(١) من بين الدراسات الدلالية للاستعارة نذكر :

- Max Black (1962) models and Métaphors, Ithaca, cornell p 4.

- Groupe μ, la rhétorique générale, Larousse, paris .

- D. Bikerton, 1969, Prolegomena to a linguistic theory of Metaphor dans foundations of langages, vol 5, n°1.

فلأن الصورة واقعة دلالية لغوية (الشيء الذي لم يكن يفهم دائما) . وعلم الدلالة نفسه لا يزال بعيدا عن حل (و حتى طرح) كل مشاكله» .[١]

ولعل هذا هو ما دفع بعض الباحثين إلى تناول الاستعارة بالوصف التركيبي لما يتميز به من دقة وعلمية ناتجتين عن كون الدارس للبنى التركيبية للاستعارة يجد نفسه يتعامل مع ظواهر لغوية متحققة بالملموس .

المرحلة التركيبية [٢] : حيث تم التركيز على مختلف البنى التركيبية للاستعارة من أجل معرفة دورها في عملية إنتاج الاستعارة وتأويلها . ويعد كتاب «نحو الاستعارة» لـ«كريستين بورك» و«المعنى المجازي» لـ«إيرين طامبا ميكز» ، والوصف التركيبي «للمعنى المجازي لـ«جوئيل تامين» من أشهر الدراسات في هذا المجال .

إن الوصف التركيبي للاستعارة يهتم بالطبيعة النحوية للتركيب الذي وردت

-(1) T. Todorov, o Ducrot, dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Ed. Seuil, paris, 1972, p. 353.

(٢) من أشهر الدراسات في هذا المجال نذكر :

- Christine Brooke-Rose A Grammar of Métaphor, london, 1958 .
- I. T. Mecz, le sens figuré, PUF, paris, 1981.
- Joelle Tamine (1976), les Métaphores en "de" le feu de l'amour, dans langue française, n°30.
- Joelle Tamine (1978), Déscription syntaxique du sens figuré, la Métaphore, thèse d'état non publiée, paris VII.
- Joelle Tamine (1979), Métaphore et syntaxe, dans langages, n°54 pp 65, 82.
- J. Molino, Joelle Tamine (1982), Introduction à l analyse linguistique de la poésie, PUF, paris.

فيه الاستعارة ، ويبحث عن أثره في إنتاج الدلالة المجازية وتنوعها . وفي هذا يقول مولينو وتامين :

«إن التنوع الدلالي للاستعارة يقابله تنوع هياكلها التركيبية التي تتحقق فيها ، إلا أن لهذه الهياكل التركيبية جانبا ثابتا ، إذ أنها هي عينها التي تتحقق خلال التاريخ» .

ويقول «تامين» أيضا :

«إن الاهتمام لن ينصب فقط على اللفظة الاستعارية ، ولكنه سينصب أيضا على العناصر غير التصويرية داخل الإطار ، تلك العناصر التي ترتبط بها الاستعارة تركيبيا . إن مفهوم الاستعارة يشمل اللفظة الاستعارية نفسها ويمتد إلى وحدة أعرض تتشكل من لفظين : استعاري وغير استعاري في صياغة تركيبية معطاة» .(١)

والواقع أن الجهد الكبير الذي بذله أصحاب المقاربة التركيبية لم يسفر عن نتائج مهمة في مجال دراسة الاستعارة ، ذلك أن التركيب ليس سمة مميزة للاستعارة بدليل أن التراكيب غير الاستعارية تتشابه في كثير من الأحوال بالتراكيب الاستعارية .

ولهذا ، فإن جوهر الاستعارة وخصيصتها الأساس يكمنان في الخرق الدلالي والمنطقي في المقام الأول .

ومع ذلك ، فإن طائفة من الدارسين لم يرتاحوا للمقاربة الدلالية والتركيبية للاستعارة فاقترحوا تصورا جديدا لتناول الاستعارة أصبح يعرف في مجال تاريخ البلاغة بالمقاربة التداولية L'approche pragmatique .

---

(1) Joëlle Tamine "Métaphore et syntaxe" in langage n°54, p. 65 .

المرحلة التداولية[١] : حيث يتم التركيز على علاقة الاستعارة بمستعمليها حسب شارل موريس Charles Moris وأتباعه[٢] أو تتم دراسة الاستعارة بوصفها فعلا كلاميا غير مباشر -حسب فلاسفة أكسفورد- .[٣] إن التداولية ترفض التفكير في اللغة كأنساق مجردة عن مجال اشتغالها ، ومنبتة الصلة عن مرجعها الاجتماعي . إنها ترفض أيضا التعامل مع اللغة على أنها مجرد أداة للإخبار ووصف للواقع ووسيلة للتعبير عن الأفكار . إن التداولية ، في المقابل ، تسعى لدراسة الخطاب بوصفه تلفظا يقصد به تداول المعلومات وتبادلها انطلاقا من قواعد مضبوطة بهدف تحويل «وضع المتلقي وتغيير نظام معتقداته ومواقفه السلوكية» .[٤]

فالتداولية ، إذن ، «هي الدراسات التي تختص بوصف -و إن أمكن بتفسير- العلاقات التي تجمع بين الدوال الطبيعية و«مدلولاتها» وبين «الدالين بها»[٥] ، وذلك في مجال تداولي يشمل «كل المقتضيات العقدية والمعرفية واللغوية القريب منها والبعيد ، المشتركة بين المتكلم والمخاطب والمقومة لاستعمال

---

(١) من أشهر الدراسات في هذا المجال :

- J. R. Searle, 1982, la Métaphore dans “sens et expression”, ed minuit, paris, pp. 121-166.
- G.Kleiber, Pragmatique de la Métaphore, in Recherche en pragma-sémantique klincksieck, paris pp 123-163 .

(2) C. Kerbrat-Orecchioni, 1980, l’énonciation, de la subjectivité dans le langage, Ed. Armand colin, paris p 185.

(3) Ibid p 185 .

(4) C. Kerbrat-Orecchioni, 1980, l’énonciation, de la subjectivité dans le langage, Ed. Armand colin, paris, p 185 .

(٥) د . طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ط ٢ (البيضاء المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٠) ص٢٨ .

المتكلم لقول من الأقوال بوجه من الوجوه» .[1]

وبما لا شك فيه ، أن تناول الاستعارة من الوجهة التداولية لم يكن منعدما ألبتة في الدراسات الدلالية للاستعارة ، سواء أكان ذلك بوعي أم بدونه . فالاستعارة كانت تضطلع بوظائف أخلاقية واجتماعية ، وتتكلف بالتعبير عن قضايا ومواضع حساسة تتطلب لغة وأسلوبا يراعيان قيم الجماعة ويحترمانها .

كما أن الاستعارة أصبحت تقوم بدور فعال في العلوم الدقيقة[2] والدراسات الأنتربولوجية[3] والحجاجية[4] . وعلاوة على ذلك كله ، فإن البعد التداولي قد كان حاضرا باستمرار من خلال مجموعة من الأسئلة التي لم تكن تقف عند ماهية الاستعارة فقط ، بل كانت تتشوف إلى معرفة وظيفة الاستعارة ومقاصد كل من المتكلم والمتلقي أثناء استعمال التعبير الاستعاري .

وهذه الأسئلة التي لها علاقة وشيجة بالبعد التداولي ، هي :

في أي وضعية تواصلية يمكن للمتكلم أن يستعمل الاستعارة ؟

ما هو موقف المتكلم أثناء استخدامه للاستعارة ؟ وما هي معارفه ومقاصده؟

ما هي تنبؤاته بخصوص معارف المستمع ومقاصده ؟

---

(١) د . طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ص٢٨ .

(٢) ينظر :

- W. H. Leatherdale (1974), the Role of Analogy, model and Métaphore in sciences Amsterdam.

- J. Molino, 1979 a, Métaphores, Modèls et analogie dans les sciences dans langages n°54, p. 83-102.

(٣) ينظر :

J. Molino, 1979 b, Anthropologie et Métaphore, dans langages, n°54, pp. 103-125.

(٤) ينظر :

- Perelman, et olbrechts - tyteca, 1970, traite de l'argumentation, Bruxelle .

ما هو موقف المستمع إزاء استخدام الاستعارة ؟ وما هي معارفه ومقاصده ؟

من الواضح أن هذه الأسئلة لم تهتم بتحديد طبيعة الاستعارة وماهيتها انطلاقا من السؤال المركزي المألوف : «ما هي الاستعارة ؟» وإنما ركزت على علاقة الاستعارة بمستعمليها ومقاصدهم ومعارفهم . وهذا ينم على أن الاستعارة -حسب هذا التصور- ليست قضية دلالية وإنما هي قضية تداولية لها علاقة بأفعال الكلام غير المباشر .

وعلى الرغم من أن هذه الأسئلة لم ترق بعد إلى تأسيس تصور تداولي حقيقي للاستعارة ، فإنها على الأقل ، تدشن عهدا جديدا لتناول الاستعارة بمفاهيم تداولية مباينة للمقاربة الدلالية . هذا مع العلم ، أن المقاربة التداولية في بدايتها كانت تقوم بدور مساعد وتكميلي للمقاربة الدلالية فقط . إذ كلما عجز التحليل الدلالي على تفسير بعض جوانب الاستعارة الخارج-لسانية والتي لها علاقة بمقاصد ومعارف كل من المتكلم والمستمع تحال على التداولية بوصفها «مزبلة اللسانيات»[1] وذلك لكي تقدم تأويلا لما ند عن المقاربة الدلالية .

والواقع ، أن تناول الجوانب التداولية في الاستعارة ليس جديدا على الدرس البلاغي قديمه وحديثه ، وإنما الجديد والمهم لدى أصحاب النظرية التداولية للاستعارة هو اعتبار الظاهرة الاستعارية ظاهرة تداولية في جوهرها وطبيعتها . ومن ثم ، ينبغي على النظرية التداولية ألا تقتصر على القيام بأدوار تكميلية ومساعدة في تفسير الاستعارة ، وأن تحاول الإجابة على السؤال الآتي : «ما هي الاستعارة؟» .

---

(١) ينظر :

J. Bar. Hillel, 1971 out of the Pragmatique Waste basket dans linguistic inquiry, II, n°3, p.p 401-406 .

وهكذا أصبحت الاستعارة موضوعا لما يسمى بـ«تداولية الدرجة الثانية[١] «Pragmatique du deuxième degrés التي تعنى بأفعال الكلام غير المباشر نحو : المضمر L'implicite والمفهوم Sous-entendu والاقتضاء La Présupposion والتلميح L'Insinuation . ومن هنا أصبح ينظر إلى الاستعارة بوصفها فعلا كلاميا يصدر عن متكلم ، ويوجه إلى مستمع قصد نقل خبر غير حرفي .[٢]

إلا أن ما ينبغي للمقاربة التداولية أن تقوم به أولا وقبل كل شيء هو :

أ . أن تبرز عيوب المقاربات الدلالية للاستعارة سواء أكانت استبدالية أم تفاعلية .

ب . أن تقدم تصورا واضحا لمفهوم «المعنى» ، وأن تحدد بشكل دقيق «ظاهرة الإضمار L'implicite . أو بعبارة أخرى ، ينبغي للمقاربة التداولية أن توضح ما المقصود «بالمعنى» من وجهة نظر تداولية ، وما الفرق بينه وبين المعنى من منظور دلالي محض .

ت . أن توضح الفرق بين الاستعارة وأفعال الكلام غير المباشر نحو الإضمار ، والمفهوم ، والاقتضاء . والتلميح .

ث . أن تقدم وصفا لطبيعة الانزياح الدلالي يختلف عن أوصاف المقاربات الدلالية الآتية : خرق قيود الانتقاء[٣] violation de restrictions

(١) تعود هذه التسمية لـ«ب . هانسون B. Hansson» ، - ينظر :

- B. Hansson, 1974, A Program for pragmatics dans logical theory and semantics analysis, Ed, by S. stenland Resdel, D ordrecht, p.p 163-174.

(2) G. Kleiber, Pragmatique de la Métaphore, p. 125 .

(٣) ينظر :

Linguistic theory of Métaphor dans Foundation of lan- R. J. Mattews, 1971 Concerning a guage poètique 3, p.p 413-426 .

selectionnelle والإسناد الشاذ[١] attribution insolite والإسناد غير الملائم[٢] Prédiction impertinente ، والقطيعة مع المنطق[٣] rupture avec la logique .

ج . أن تتنبأ بمرحلة نفي الانزياح بشكل دقيق وواضح ، وتبين بصورة جلية ، كيف يتم الانتقال من المعنى الحرفي للجملة إلى المعنى الاستعاري الذي يقصده المتكلم ، مع تحديد دور المشابهة في تأويل الاستعارة ، وإبراز الفرق بين كيفية اشتغال المشابهة لدى أنصار النظريات الدلالية ، ولدى أنصار الاتجاه التداولي .

يركز قسم من هذه الشروط على البحث في ماهية الاستعارة وطبيعتها ، بينما يركز القسم الآخر منها على كيفية اشتغالها . وهذا لا يعني أن هذه الشروط تعمل بصورة منفصلة ، بل على العكس من ذلك ، فإنها تعمل بطريقة جدلية ومنطقية ، بحيث إن تحقيق القسم الأول منها يعد مقدمة ضرورية للإجابة عن شروط القسم الثاني .

فلنبسط الكلام الآن ، في النقد الذي وجهته المقاربة التداولية للنظرية التشبيهية للاستعارة .

١ ـ نقد التداوليين النظرية التشبيهية للاستعارة :

يرى «ج . سورل» أن النظرية التشبيهية تقوم على مجموعة من المسلمات الخاطئة هي :

(١) ينظر : P. Ricoeur, 1975, la Métaphore vive.

(2) J. Cohen, 1966, Sructure du langage poètique, Flammarion, Paris.

(3) M. le Guern, 1973, sémantique de la Métaphore et de la Métonymie, larousse, paris.

أ . الاعتقاد بوجود مشابهة حرفية في التعابير الاستعارية .[1] في حين هناك تعابير استعارية لا تتضمن أي تشابه حرفي يجمع بين طرفي الاستعارة ، مثال ذلك :[2]

الاستعارات الحرارية ، نحو : جدال ساخن ، واستقبال حار ، وصداقة فاترة

والاستعارات المكانية ، نحو : الوقت يطير

والاستعارات الزمانية ، نحو : الساعات زحفت

والاستعارات الذوقية ، نحو : زيد مر

فهذا النوع من الاستعارات يبدع مشابهات ذاتية غير مؤسسة من قبل على معطى موضوعي مدون في البنية الدلالية لطرفي الاستعارة ، ويتحدى نظرية المقارنة التي غالبا «ما تربط بفلسفة ذات نزعة موضوعية تعتبر كل المشابهات موضوعية ، أي أن هذه المشابهات تلازم الكيانات نفسها» .[3] وهكذا ، فإن الاستعارات التي هي من هذا القبيل لا تنطلق من أن للأشياء خصائص في استقلال عن الذات المبدعة التي تمارس تجربتها ، ولا تعد الأشياء متشابهة موضوعيا إذا كانت تشترك في هذه الخصائص . بل إنها على العكس من ذلك تبدع مشابهات لم تكن موجودة من قبل . ومعنى هذا ، أنه «قد ترتكز الاستعارات على مشابهات ، رغم أنه في عدد من الحالات تكون هذه المشابهات نفسها مرتكزة على استعارات وضعية لا ترتكز على مشابهات . وتعد المشابهات المرتكزة على الاستعارات الوضعية ، مع ذلك ، حقيقة في ثقافتنا ، بما أن الاستعارات الوضعية تحدد جزئيا ما نعتبره واقعيا وحقيقيا»[4]

---

(1) J. Searle, sens et expression, p. 142-143 .

(2) Ibid, 157.

(٣) جورج لايكوف ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها : ١٥٨ .

(٤) نفسه : ١٥٧ .

وعلاوة على ذلك كله ، فإننا لا ندرك الأشياء إلا باعتبارها كيانات مرتبطة بتفاعلاتنا مع العالم وبالإسقاطات التي نمارسها عليه .

وانطلاقا من ذلك ، فإن التعبير الاستعاري : «هند قطعة من الجليد» لا يقوم على أي تشابه حرفي . ومن ثم ، فإن تفسير هذه الاستعارة بعبارة شارحة من قبيل : «هند باردة» أو «عديمة الإحساس» لا تمثل سمة جوهرية ل «هند» و«الجليد» . وهو ما يجعل من شرح الاستعارة استعارة تحتاج إلى شرح أيضا . وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية . أي أننا نسقط في ما يطلق عليه المناطقة بالدور والتسلسل .(١) وهكذا ، فإن التشابه -حسب سورل- يعود في هذه الاستعارة بالأساس إلى الملاحظة ، ونفاذ البصيرة ، والإحساس ، والممارسات اللغوية . فالأشخاص يجدون فكرة البرودة ترتبط في أذهانهم بالنقص في العاطفة . ففكرة أن تكون باردا تعني فقط ألا تكون عاطفيا .(٢)

ب . اعتبار شروط حقيقة التعبير الاستعاري مشابهة لشروط حقيقة المشابهة الحرفية . في حين أن الأمر ليس كذلك ، بدليل أن المشابهة قد تكون خاطئة علميا .(٣) فالاستعارة الآتية : «زيد حمار» قد تختلف حقيقتها اللسانية عن حقيقتها العلمية التي قد ترى في الحمير حيوانات ذكية . ومع ذلك ، فإن الحقيقة اللسانية La vérité Linguistique التي هي حقيقة كل متكلم ، ليست بالضرورة حقيقة علمية أو وجودية ، يؤمن بها كل مختص . وهو ما لا يمنع من أن تظل الاستعارة صادقة لغويا بالنسبة إلى كل متكلم بالرغم من اكتشاف زيفها العلمي . «فالمشابهة تقوم بدور أساسي حقا في فهم الاستعارة وفي إنتاجها ، ولكن إثباتها ليس بالضرورة إثبات مشابهة ،

---

(1) G. Kleiber, Pragmatique de la Métaphore .

(٢) ينظر : J. Searle, sens et expression, p. 145

(3) Ibid, p. 151.

لأن الإثبات الاستعاري يستمر صادقا وإن كان معناه خاطئا» .[١]

ح . التسليم «بوجود طرفين تعقد بينهما مشابهة» .[٢] والحال أن بعض الاستعارات لا تستجيب لهذا المبدإ ، «فقد يكون المحمول لا يدل على شيء في الواقع ، بدليل أن التكميم لا يصحح معنى الجملة مثل : «أحمد غول» وأخوه شيطان ، وأخته عنقاء . فهذه الأمثلة لا تتضمن حرفيا (س) (س غول) ، وأن النفي لا يزيل مجازية التركيب : ليس كل أحمد غول .

وبالإضافة إلى ذلك كله ، أخذ «سورل» على النظرية التشبيهية عدم امتلاكها لكفاية تفسيرية تمكن المتلقي من تحديد وجه الشبه بين المستعار منه والمستعار له . إذ لا يكفي القول : إن (س هي ب) تتضمن التشبيه الآتي : (س تشبه ب) . فعلى كل نظرية للاستعارة أن توضح الطريقة التي يسلكها المتلقي لتحديد السمة المشتركة بين طرفي الاستعارة ، وانتقاء هذه السمة دون الأخرى . أي أن تبين لنا لماذا المتلقي لا يفسر الاستعارة الآتية : «جولييت شمس» ب :

- هند في أكثر أجزائها غازية
- هند تبعد عن الأرض بخمس وأربعين مليون كيلومتر عن الأرض

على الرغم من أن كلتا الصفتين معروفتان بوصفهما من خصائص الشمس البارزة .[٣]

ومادام الأمر كذلك ، فإن التشابه -حسب سورل- إسناد فارغ ، لأن أي شيئين إلا ويتشابهان من بعض الوجوه .[٤]

---

(١) د . محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : ١٠٠ .

(2) J. Searle, sens et expression, p. 133-144.

(3) Ibid, p. 142 .

(4) Ibid, p. 142.

وقد خلص «سورل» من مناقشته للنظرية التشبيهية إلى ما يأتي :[١]

أولا : إن هناك كثيرا من الاستعارات لا تحتوي على مشابهة حرفية تسمح بتقديم تفسير ملائم لمعنى التلفظ الاستعاري .

ثانيا : إذا وجد ملفوظ حرفي للمشابهة ، فإن ما ينبغي معرفته هو أن شروط حقيقة معنى التلفظ الاستعاري تختلف عن شروط حقيقة ملفوظ المشابهة .

ثالثا : ينبغي النظر إلى المشابهة بوصفها استراتيجية لإنتاج الاستعارة وفهمها .

رابعا : إن النظرية التشبيهية بما هي نظرية تأويلية لا نظرية في المعنى لا تخبرنا عن كيفية تحديد وجه الشبه الجامع بين طرفي الاستعارة .

هذه ، إذن ، هي أهم الانتقادات التي وجهها «سورل» إلى النظرية التشبيهية التي لم يستغن عنها كلية ، وإنما خصص لها دورا تداوليا ينتزعها من كونها جزءا من البنية الدلالية لكل من المستعار له والمستعار منه ، ويجعلها مجرد استراتيجية يستعملها المتكلم في إنتاج الاستعارة والمتلقي في تأويلها .

والآن ، يحق لنا أن نتساءل عن مآخذ «سورل» على النظرية التفاعلية للاستعارة .

٢ ـ نقد التداوليين النظرية التفاعلية للاستعارة:

لا يوافق «سورل» أصحاب النظرية التفاعلية على أن المعنى الاستعاري يتولد من التفاعل بين البؤرة الاستعارية والإطار المحيط بها المستعمل استعمالا حرفيا . إذ هناك استعارات لا تعرف توترا بين القطب المجازي والقطب الحرفي ، حيث ترد جميع ألفاظها بصورة حقيقية أو مجازية .[٢] وإن كان لا ينفي وجود تعابير استعارية تحيط بها تعابير مستعملة حرفيا . فضلا عن أنه ليس حتميا أن

---

(1) J. Searle, sens et expression, p. 151.

(2) Ibid, pp. 137-138 .

يأتي التعبير الاستعاري في سياق تعابير مستعملة حرفيا . بل إن اللفظة الاستعارية ، وإن كانت واردة في سياق حرفي لا يعني ذلك أن ثمة تفاعلا بالضرورة بين البؤرة المجازية والسياق المستعمل استعمالا حقيقيا . ففي المثال الآتي : «هند كتلة من الجليد» ليس هناك أي تفاعل بين اللفظة الاستعارية ومحيطها الحرفي ، ذلك أن «هند اسم شخصي لا يحمل أية دلالة كما هو الحال بالنسبة إلى الجليد .[١]

كما ينتقد «سورل» نظريتي المشابهة والتفاعل لأنهما حاولتا «تأطير المعنى الاستعاري داخل الجملة أو في مجموع الإيحاءات المستحضرة انطلاقا من الجملة»[٢] بينما في الحقيقة «عندما نتحدث عن معنى استعاري لكلمة أو عبارة أو جملة ، فإنما نتحدث عما يمكن للمتكلم ، وهو يتلفظ بها ، أن يعنيه بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة أو الجملة في الواقع . إننا نتحدث إذن عن النوايا الممكنة للمتكلم» .[٣]

وعليه ، فإن معنى الجملة أو الكلمة لا يكون استعاريا ألبتة ، في حين أن معنى المتكلم هو الذي يمكن أن يكون استعاريا .

وبالإضافة إلى ذلك ، يؤاخذ «سورل» على النظرية التفاعلية للاستعارة أنها لم توضح بشكل دقيق كيف تؤدي المشابهة والسياق وظيفتهما بصورة تختلف عما هما عليه في التلفظات الحرفية[٤] .

وهكذا قام سورل بنقد أهم نظريتين في الاستعارة عرفتهما البلاغة منذ أرسطو إلى اليوم وذلك حتى يتمكن من إعطاء تصور تداولي للاستعارة نستعرضه فيما يأتي :

---

(١) ينظر : G. Kleiber, la pragmatique de la Métaphore, p. 139

(2) J. Searle, sens et expression, pp. 131-132 .

(3) Ibid, p. 122.

(4) Ibid, p. 140 .

٣ـ مفهوم الاستعارة لدى «جان سورل»

إن القول الاستعاري -حسب سورل- تتحكم فيه مقصدية المتكلم ، الذي يتلفظ بطريقة تبتعد عما تعنيه الكلمة أو العبارة في الاستخدام المألوف كما تحدده قواعد المحادثة التي تشكل قاعدة مشتركة بين المتكلم والسامع . فالصورة العامة «للقول الاستعاري» هي حين يتلفظ المتكلم بجملة في صورة (س) هي (ب) ، ولكنه يريد أن يقول استعاريا إن (س) هي (ر) . إن تحليلا للإسناد الاستعاري يقتضي تمييزا بين ثلاث مجموعات من العناصر ، أولا : هناك عبارة الموضوع (ر) والشيء أو الأشياء التي يحيل عليها ، ثم هناك عبارة (ب) مع معناها الحرفي وشروط صدقه ، فضلا عن إيحاء العبارة إن وجد . ثم هناك أخيرا معنى تلفظ المتكلم حينما يقول : «س هي ر» مع شروط الصدق المحددة بواسطة هذا المعنى .

إن مشكل الاستعارة ، في شكله الأكثر بساطة ، هو محاولة تحديد العلاقات بين هذه المجموعات الثلاث : (س) و(ب) و(ر) ، وتعيين الخبر والمبادئ الزائدة التي يلجأ إليها المتكلم والمستمع .

وبهذا فقط يمكن أن نفسر كيف يمكن القول : (س) هي (ب) لكن يقصد أن (س) هي (ر) ، وكيف أمكن توصيل هذا المعنى من المتكلم إلى المستمع» .[١]

إن الاستعارة ، إذن ،هي الجملة التي يختلف معناها عما يقصده المتكلم . مع العلم أن معنى الجملة لا يكون استعاريا أبدا ، بينما معنى المتكلم هو الذي يكون استعاريا في التلفظات المجازية . وعليه ، فإن الجملة لا تمتلك معنيين : معنى حقيقيا ومعنى مجازيا ، وإنما تمتلك معنيين مختلفين لكل واحد منهما شروط صدق خاصة به . ومن ثم ، فالمعنى الاستعاري للجملة هو المعنى الذي ينويه المتكلم حينما يقول إن (س) هي (ر) ، ويختلف بالضرورة عما يدل عليه معنى الجملة .[٢]

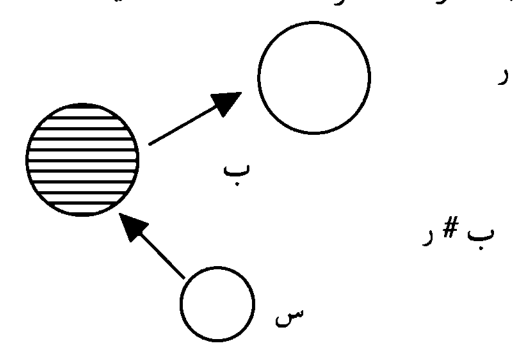
وهكذا فإن المستمع يشعر إزاء عبارة استعارية من قبيل «رأيت أسدا في

---

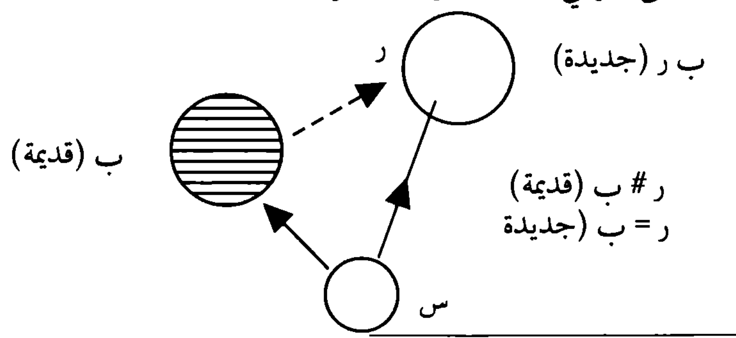
(1) J. Searle, sens et expression, pp. 122, 130 .

(2) Ibid, pp. 122, 123 .

الحمام» ، بنوع من التنافر الدلالي الناجم عن خرق المتكلم لمبادئ الأفعال الكلامية أو قواعد المحادثة . فيضطر إلى تنشيط مجموعة من الاستراتيجيات والمبادئ التأويلية التي تسمح له بتحديد السمات المشتركة بين «الإنسان» و«الأسد» . وذلك حتى يتمكن من إعادة الكلام إلى حظيرة اللغة ويصبح له معنى مقبول . إلا أن هذه الاستراتيجيات والمبادئ تختلف باختلاف القول الاستعاري ، ففي تعبير استعاري بسيط ، يقول المتكلم : إن (س) هي (ب) لكنه يعني استعاريا أن (س) هي (ر) . وللوصول إلى معنى التلفظ يجب المرور بالمعنى الحرفي للجملة وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية :[1]



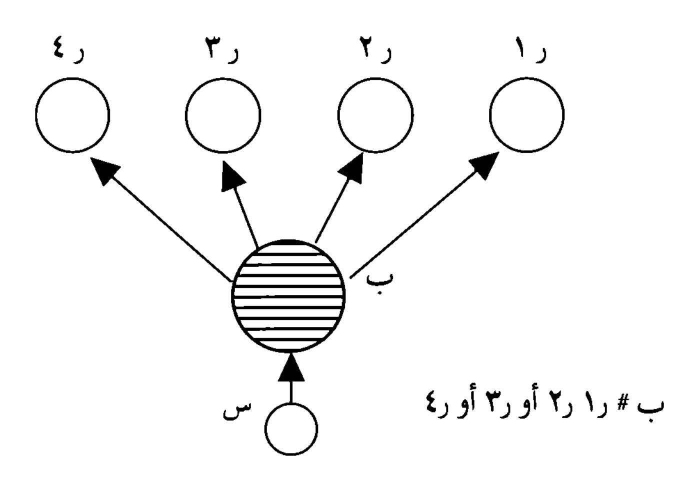
أما بخصوص الاستعارة الميتة ، فإننا ننسى المعنى الأصلي للجملة ، ونكسبها معنى جديدا يطابق المعنى السابق للتلفظ الاستعاري الذي يصبح بمثابة معنى حرفي للجملة . وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية :[2]



(1) J. Searle, sens et expression, p. 164.

(2) Ibid, pp. 164 .

في حين أن المستمع إزاء تلفظ استعاري مفتوح ، يجد أن المتكلم يقول إن (س) هي (ب) لكنه يعبر استعاريا عن عدد غير محدود من المعاني : «س هي ر١ وس هي ر٢ وس هي ر٣ . فيضطر السامع لسلك الاستراتيجية نفسها التي اتبعها في حالة الاستعارة البسيطة ، أي المرور من المعنى الحرفي للجملة للوصول إلى معنى التلفظ . وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية : [١]



وبناء على ما سبق ، فإننا نكون أمام تلفظ استعاري إذا :

١ . كان المعنى الحرفي للكلمة أو الجملة مخالفا لما أراد أن يقوله المتكلم ، أو لا يحيل على المرجع نفسه .

٢ . إذا كان يقتضي فهم ما يريد أن يقوله المتكلم أو اكتشاف المرجع الجديد استخدام آليات المشابهة ، لا بوصفها جزءا من البنية الدلالية للجملة الاستعارية ، وإنما بوصفها استراتيجية يستخدمها المستمع ليفهم ما يريد أن يقوله المتكلم .[٢]

(1) J. Searle, sens et expression, p. 164.

(2) G. Kleiber, Métaphore et Vérité, in lynx, n°9, 1983, p. 93 .

إن الاستعارة ، بهذا المعنى ، تقتضي وجود طرفين يتواصلان في سياق محدد ، ويتقاسمان المعرفة بمجموعة من المبادئ والاستراتيجيات تسمح لهما بالتفاهم ، وإدراك مقاصد الكلام وإيحاءاته . فالمستمع لكي يفهم أن المتكلم أراد أن يقول : «رأيت إنسانا شجاعا» حينما قال مجازيا «رأيت أسدا» عليه أن يميز بين ثلاث مراحل هي :[١]

أ) امتلاك استراتيجية تسمح له بالتقرير أولا ما إذا كان ضروريا البحث عن تأويل استعاري أم لا ؟

ب) وإذا ما قرر أن هناك استعارة ، فعليه أن تكون له مجموعة من الاستراتيجيات أو المبادئ ، تسمح له بحساب القيم الممكنة للإنسان»

ج) أن تكون له مجموعة من المبادئ أو الاستراتيجيات التي تسمح له بتحديد ميدان «إنسان» لمعرفة السمة التي يريد أن تبرزها دون غيرها .

ح) ويرى «سورل» أن مبادئ التأويل الاستعاري متعددة ، ولا نعرفها جميعا ، إلا أن هذا لا يمنع من ذكر البعض منها ، مع العلم أنها ترتبط فيما بينها بوشائج وثيقة .

فما هي إذن مبادئ التأويل الاستعاري حسب «سورل» ؟

٤ ـ مبادئ التأويل الاستعاري :

لقد حدد «سورل» ثمانية مبادئ لتأويل الاستعارة هي :[٢]

المبدأ الأول : الموضوعات التي هي (ب) هي (ر) من حيث التعريف . فإذا عملت الاستعارة بصورة فعالة وحية ، فإن (ر) هي سمة من السمات المعروفة

---

(1) J. Searle, sens et expression, pp. 153 .

(2) Ibid, pp. 156-161.

تجدر الإشارة إلى أن «سورل» يقصد ب (ر) : معنى التلفظ Le sens de l'énonciation وب (ب) معنى الجملة : Le sens de la phrase ، وب (س) الموضوع L'objet .

والبارزة ل (ب) مثال ذلك : «زيد عملاق» يعني «زيد كبير» . لأن العمالقة كبار من حيث التعريف ، وهذه هي سمتهم البارزة .

المبدأ الثاني : الموضوعات التي هي (ب) هي (ر) بصورة عرضية . فإذا عملت الاستعارة من جديد بطريقة فعالة وحية ، فإن السمة (ر) لابد أن تكون بارزة أو مشهورة بين موضوعات (ب) ، مثال ذلك : «زيد أسد» يعني «زيد شجاع وقوي وشرس»

ويرى «سورل» أن المبدأ الأول والثاني يربطان الجمل الاستعارية بتشبيهات حرفية نحو : «زيد شبيه بعملاق» و«زيد شبيه بالأسد»

وقد نبه «سورل» إلى أن أي تغير يقع على تعبير (ب) يمكن أن يحدث اختلافا كبيرا في تعبير (ر) .

المبدأ الثالث : الموضوعات التي يعتقد فيها أن (ب) هي (ر) ، ومع ذلك ، فإن المتكلم والمستمع يعرفان جيدا أن (ر) خاطئة ، ولا أساس لها من الصحة ، مثال ذلك :

«زيد حمار» أي «أنه بليد»

ومع ذلك ، فإن المتكلم والمستمع يعرفان انطلاقا من دراسات علمية عن سلوكات الحمار ، أنه يتصرف بذكاء في مواقف متعددة . إلا أن تمثلات الناس للحمار ، التي رسختها ثقافة ورؤية خاصتان ، هي التي جعلت المتكلم والمستمع ينتجان هذا النوع من الاستعارات على الرغم من معرفتهما الجيدة أن هذه التمثلات خاطئة .

المبدأ الرابع : الموضوعات التي تشكل (ب) ليست هي (ر) ولا تشبهها ، ولا يعتقد أنها كذلك . ومع ذلك ، فإن الإحساس الثقافي أو الطبيعي يجعلنا نبني مشابهة ذاتية بين (ب) و(ر) ، مثال ذلك :

١ . هند قطعة من الجليد

٢ . أنا ذو مزاج أسود

٣ . زيد مر

٤ . فاطمة عذبة

٥ . كانت الساعات { تمتد / تزحف / تتوالى / تنسحب } بينما كنا ننتظر الطائرة

وهكذا ، فإن الاستعارة الأولى تعني أن «هندا ليست عاطفية» وفاقدة الإحساس ، والاستعارة الثانية تعني : «أنني قلق ومحبط» ، و«الاستعارة الثالثة تعني أن «زيد يعاني من الغيظ» ، والاستعارة الرابعة تعني أن «فاطمة جميلة» أما الاستعارة الخامسة فإنها تعني أن الزمن يبدو ذا مدة متغيرة ونحن ننتظر الطائرة . ومع ذلك ، فإن هذه الاستعارات لا تقوم على مشابهات حرفية شأنها في ذلك شأن الاستعارات التي تعقد علاقة بين درجات الحرارة وتنامي حدة الانفعالات ، أو بين السرعات المختلفة والمدة الزمنية .

المبدأ الخامس : الموضوعات (ب) لا تشبه موضوعات (ر) ، ولا يعتقد أنها تشبهها . إلا أن الحالة التي فيها واحد من (ب) تشبه الحالة التي فيها واحد من (ر) . مثال ذلك : قولنا لشخص حصل على ترقية مهمة : ها أنت أصبحت بورجوازيا بالفعل ، وإنما مركزه الجديد أو حالته الجديدة هي التي تشبه حال من ينتمي إلى الطبقة البورجوازية .

المبدأ السادس : هناك حالات يكون فيها ل (ب) و(ر) معنى مطابق أو مشابه ، إلا أن أحدهما ، وبصفة عامة (ب) يكون له استعمال محدود . بحيث لا يستعمل حرفيا على (س) . وهكذا لا نقول حرفيا «فطير» إلا بخصوص العجين الذي لم يختمر ، ولكن يمكن القول استعاريا :

- هذا الرجل فطير .
- هذا الحزب فطير .
- ذهنه فطير .

المبدأ السابع : لا يشكل هذا المبدأ مبدأ مستقلا ومتميزا عن المبادئ السابقة . إنه شكل من أشكال تطبيق تلك المبادئ على حالات بسيطة ، ليست من قبيل (س) هي (ب) ، وإنما هي استعارات علائقية أو ذات أشكال تركيبية أخرى تستند على الفعل أو الصفة .

وهكذا فإننا في الاستعارات العلائقية الآتية :

- زيد يلتهم كتبه .
- السفينة تحرث البحر .
- واشنطن أبو هذه البلاد .

نجد بنيات تركيبية علائقية لا تقوم فيها المشابهة على صفة مشتركة بين المستعار منه والمستعار له ، وإنما تقوم على تماثل في العلاقات . إن مهمة المستمع ، إذن ، ليست هي الانتقال من (س) هي (ب) إلى (س) هي (ر) ، بل الانتقال من (س تتعلق ب س) إلى (س تتعلق رس) . وبهذا تختلف هذه المهمة عما سبق من حيث الشكل . فمبادئنا حول المشابهة تسمح للسامع أن يجد في الحالة الأولى صفة مشتركة بين موضوعات (س) و(ب) هي (ر) . أما الحالة الثانية ، فإنه لا يمكنه أن يجد علاقة مشتركة . وبدلا من ذلك ، عليه أن يجد علاقة (ر) مختلفة عن العلاقة (ب) ، ولكنها تشبهها من بعض الوجوه . وهكذا تصبح مهمة السامع أن يجد صفة أو علاقة تكون شبيهة بالصفة أو العلاقة المعبر عنها حرفيا في العبارة الاستعارية (ب) ، أو تكون مرتبطة بها عن طريق أي صلة أخرى .

إن وظيفة هذه المبادئ ، إذن ، هي تمكين المستمع من اختيار هذه العلاقة أو الصفة مع توجيهه إلى الوجه الذي يمكن في ظله للعلاقات (ب) و(ر) أن تتشابه أو تترابط .

المبدأ الثامن : يتعلق هذا المبدأ بتوسيع مفهوم الاستعارة ليشمل مجاز الكلية Synecdoque والمجاز المرسل Métonymie بوصفهما حالات خاصة من الاستعارة . وهو ما يقتضي إضافة مبادئ تأويلية إلى تلك الخاصة بالاستعارة . ومن ثم ،

يمكن أن نرمز ب «التاج» إلى المملكة البريطانية ، وب»البيت الأبيض» إلى الولايات المتحدة الأمريكية اعتمادا على مبادئ ترابطية نسقية principes d'associations systématiques .

إن هذه المبادئ التأويلية -حسب سورل- ليست نهائية ، ولا تعمل في استقلال تام عن بعضها البعض ، إنها تتعاون فيما بينها بصورة تكاملية من أجل رفع أي خرق لما دعاه «كرايس» بقواعد المحادثة[١] ووصفه «ديكرو» ب «قوانين الخطاب»[٢] أو لما سماه «سورل» بشروط النجاح ، وجعل التواصل والفهم قائما ما بين المتكلم والمستمع .

ويلاحظ ، أن سورل يدرك جيدا أن التعابير الاستعارية ليست من صنف واحد ، وتختلف من حيث التركيب غاية الاختلاف ، وتتخذ علاقاتها أشكالا متعددة تقوم على مشابهات موضوعية أو ذاتية ، صادقة أو خاطئة .

إلا أن المهم بالنسبة ل «سورل» هو أن المستمع لكي يفهم ما يريد أن يقوله المتكلم استعاريا ، عليه أن يحدد أولا أنه بصدد تلفظ لا يمكن فهمه انطلاقا من معناه الحرفي . وإذا ما تقرر أن هناك استعارة ، فعليه أن يمتلك مجموعة من المبادئ تسمح له بحساب القيم الممكنة «لإنسان» ، وأخيرا عليه أن تكون له استراتيجية واضحة تمكنه من تحديد وجه الشبه الجامع بين المستعار منه والمستعار له .[٣]

وقد تناول «سورل» صورا تلفظية أخرى ، تلتقي مع الاستعارة في كونها تتضمن دلالات أخرى تختلف عن معنى الجملة أو زائدة على معنى الجملة .

---

(١) ينظر : Communication, n°30, 1979

ففي هذا العدد حيز هام لقواعد «كرايس» ومناقشتها .

(2) O. Ducrot, les lois de discours, In langue française, n°42 Mai 1979, pp. 21-34 .

(3) J. Searle, sens et expression, pp. 161.

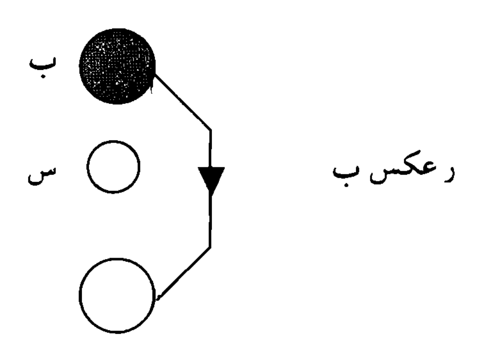
مثال ذلك : السخرية Ironie وأفعال الكلام غير المباشر Actes de langages indirects .

فما الفرق إذن بين الاستعارة والسخرية وأفعال الكلام غير المباشر ؟

٥ . الفرق بين الاستعارة والسخرية وأفعال الكلام غير المباشر:

٥ . ١ - الفرق بين الاستعارة والسخرية:

إنه في السخرية كما في الاستعارة المعنى الذي يقصده المتكلم يختلف عن معنى الجملة ، إلا أنه في الاستعارة يقوم المستمع بتنشيط آليات المشابهة لكي يفهم أن المتكلم لم يعن أن «زيد أسد» وإنما أراد أن يقول «إنه شجاع» . بينما في السخرية L'ironie فإن المستمع يدرك أن معنى الجملة الآتية : «يا لك من مجتهد» لا يتلاءم مع واقع شخص رسب في الامتحان ، بل لا ينسجم أحيانا مع النبرة الصوتية التي سيق بها الكلام ، ومن ثم ، فإنه يقوم بعكس المعنى الحرفي للجملة حتى يتوافق مع المقام ودلالة الحال والموقف[١] وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية:[٢]



(1) J. Searle, sens et expression,, pp. 162.

(2) Ibid, p. 164 .

٢.٥ الفرق بين الاستعارة وأفعال الكلام غير المباشر:

إذا كان المتكلم في الاستعارة لا يقصد المعنى المتضمن في الجملة، وإنما يقصد إلى معنى التلفظ المحدد بالسياق التداولي ونوايا إنتاج الخطاب، فإن المتكلم في أفعال الكلام غير المباشر يقصد المعنى المتضمن في الجملة إضافة إلى معنى آخر رهين بالشروط التلفظية للخطاب. ومن بين أفعال الكلام غير المباشر نذكر المفهوم sous entendu والاقتضاء présupposé بوصفهما محتويات ضمنية تشترك –حسب «كربرات أورشيوني Kerbrat Orcchioni»– في خاصية أساس مفادها أنها لا تشكل مبدئيا الموضوع الحقيقي للقول»[١] إلا أن المفهوم sous entendu يتولد عن توليف بين المعلومات الداخلية المدونة في الملفوظ l'énonce وبين المعلومات الخارجية المرتبطة بالسياق بمختلف مكوناته. في حين أن الاقتضاء présupposé مدون في الملفوظ، ويستنتج تلقائيا دون حاجة إلى الظروف الخاصة بالتلفظ les circonstances particulières de l'énonciation.[٢]

و بناء عليه، فإن المفهوم هو «جميع المعلومات القابلة للتمرير بواسطة ملفوظ معطى، إلا أنها في تحيينها تبقى رهينة ببعض خصائص السياق التلفظي».[٣]

ومن ذلك، قولنا: «الساعة تشير إلى الثامنة صباحا» إذ يمكن أن يفهم منه –حسب ظروف التلفظ، والكفاية الموسوعية للمتلقي– أن الموعد قد فات أو العكس. ومن ثم، فإن تأويل «المفهوم» يبقى هشا وقابلا للأخذ والرد ما دام غير مدون في الملفوظ، ولذلك، فإن المتكلم يتمتع إزاء «المفهوم» في وضعية حجاجية بقدر كبير من المناورة، وبهامش لا بأس به يسمح له بعدم تحمل مسؤولية أي تأويل لا يخدم مصلحته.

أما الاقتضاء، فهو «جميع المعلومات المستفادة من الصياغة التلفظية بطريقة

---

(1) C. Kerbrat - Orecchioni, l'implicite, colin, 1986, p. 22.

(2) Anna Jaubert, la lecture paragmatique, Hachette, 1990, paris, p. 201 .

(3) C. Kerbrat - Orecchioni, l'implicite, colin, p. 39 .

تلقائية . على الرغم من أنها لم تطرح بشكل صريح ، ولا تشكل مبدئيا الموضوع الحقيقي للرسالة وبصرف النظر عن خصوصية الإطار التلفظي» .[١]

فقولنا : «كف زيد عن التدخين» يتضمن معنى آخر إضافيا هو : «كان زيد يدخن» . إلا أن ما يميز الاقتضاء عن المفهوم هو محافظته على محتواه القضوي على الرغم من تحويل صيغته إلى أسلوب النفي أو الاستفهام .[٢] وهكذا ، فالاقتضاء الآتي : «كان زيد يدخن» يبقى حاضرا في حالتي النفي والاستفهام : «لم يكف زيد عن التدخين» و«هل كف زيد عن التدخين ؟»

ولهذا ، فإن الاقتضاء في الحجاج يتمرد عن الدحض أو الرفض ، لأنه يشمل مستوى عاليا من الحجاج . كما أنه أكثر انفلاتا ولا يتأتى استخراجه من النص بسهولة . فضلا عن الطابع الضمني الذي يشكل في الآن نفسه قوته الحجاجية ومصدر سلطه المناورة الخطيرة التي يتمتع بها شأنه شأن العلامات القوية .[٣] إن الاقتضاء دليل واضح على حجاجية اللغة ووظيفتها الجدالية fonction éristique .[٤]

وباختصار ، فإن المفهوم sous entendu هو إضمار التلفظ implicite de l'énonciation الذي يقتضي تأويله معرفة بالسياق وامتلاك كفاية موسوعية compétence encyclopédique[٥] في حين أن الاقتضاء présupposé الذي هو إضمار الملفوظ implicite de l'énoncé يمكن استخراجه من الوحدات اللسانية الدلالية والتركيبية للملفوظ فقط دون حاجة إلى خارجية النص .

يبدو ، إذن ، أن الاستعارة يتم فيها الانتقال من معنى الجملة إلى المعنى

---

(1) C. Kerbrat - Orecchioni, l'implicite, p. 25.

(2) O. Ducrot, le dire et le dit, edition de Minuit, 1984, p. 18 .

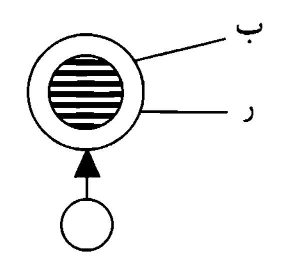
(3) C. Kerbrat - Orecchioni, l'implicite, p. 23.

(4) O. Ducrot, le dire et le dit, p. 30.

(5) Anna Jaubert, la lecture paragmatique, p. 236.

الذي يقصده المتكلم اعتمادا على آليات المشابهة ، بينما في الكلام غير المباشر فإن المتكلم يعني ما يقول . إضافة إلى شيء آخر يستفاد من الوحدات اللسانية الدلالية والتركيبية للملفوظ ، ومن الشروط التلفظية الخاصة بالخطاب ومعارف المتلقي الموسوعية .

وقد بين «سورل» طبيعة الكلام غير المباشر من خلال الخطاطة الآتية :(١)



ب ضمنت في ر
ولكن ب # ر

المعنى المتضمن في الجملة ، ب ◯ المعنى المتضمن في التعبير ، ر ◯ شيء ، س

٦- خلاصات ونتائج:

نخلص إلى القول إن المقاربة التداولية للاستعارة تقوم على مجموعة من المسلمات هي :

١ . إن كل عملية استعارية تقتضي وجود طرفين : متكلم يريد أن يقول شيئا غير ما تدل عليه الكلمات والجمل التي يتلفظ بها ، ومستمع يسعى لفهم ما يتلقاه ، وإن لم يسمعه من قبل . إلا أن الطرفين يتواصلان بصورة جيدة بحكم مجموعة من المبادئ والاستراتيجيات التي تسمح للمتكلم بإخراج كلامه بكيفية معينة ، وتمكن المستمع من فهم ما يلقى عليه .

٢ . إن المعنى الحرفي للكلمة أو الجملة لا يتغير في الاستعارة ، ولذلك فإن المعنى المجازي هو المعنى الذي يقصده المتكلم من خلال تلفظه . ومن هنا

---

(1) J. Searle, sens et expression, pp. 165.

فالاستعارة تقع عندما يختلف معنى الجملة عن المعنى الذي ينويه المتكلم . ومعنى هذا أن ليس هناك معنيان للجملة : معنى حقيقي ومعنى مجازي ، وإنما هناك معنيان مختلفان للجملة لكل منهما شروط صدق مختلفة .

٣ . إن المشابهة لا تنتمي إلى البنية الداخلية للكلمة أو الجملة ، ولذلك فهي مجرد استراتيجية تداولية يستخدمها المستمع لتجاوز مرحلة خرق قواعد أفعال الكلام ومبادئ المحادثة ، بصرف النظر عن كون المشابهة موضوعية أو ذاتية ، صادقة أو قائمة على تمثلات الناس الخاطئة .

وتجدر الإشارة إلى أن المقاربة التداولية لم تسلم من النقد ، إذ أخذ عليها أنها ظلت حبيسة النظرية التشبيهية التي ادعت نقدها . ويرى محمد مفتاح أن «سورل» الذي يمتلك ثقافة منطقية وفلسفية مكنته من «وضع اليد على بعض الثغرات في النظريتين معا]التشبيهية والتفاعلية[، فإنه ليس على اطلاع كبير -فيما يخيل إلينا- على الدراسات المنجزة في الاستعارة . وبخاصة في النظرية التفاعلية ، ونظرية الخصائص المنقولة . ولذلك ، فإن انتقاده لها جاء عجلا سريعا . وقد يكون من المفارقة القول : إن النظرية التشبيهية التي انتقدها مازالت مهيمنة عليه»(١) ويضيف قائلا : «إن النزعة الوضعية للمؤلف جعلته يحقق في وجود المحمولات ويتلمس المشابهة الحرفية ، ولكن هذه الوضعية نفسها لم يذهب فيها إلى أبعد حد بحيث يحلل الحدود بالمقومات بشطريها : الملاصق ، والتفاعل ، وهكذا فقد ضيق ما هو موسع لدى البلاغيين العرب وبعض البلاغيين الغربيين المحدثين» .(٢)

أما «محمد الولي» فيرى أن التعريف التداولي للاستعارة «يبدو في أكثر من جانب مجرد إعادة لنفس الفرضيات التي تمت صياغتها على يد الدلالة

---

(١) د . محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : ١٠٠ ، ١٠١ .

(٢) نفسه : ١٠٢ .

التكوينية ، التي تقول بتشقيق المدلول إلى وحداته الدلالية الصغرى ، والتي تذهب إلى القول بأن الصورة الشعرية وبالأخص الاستعارة يقوم طرفاها على أرضية مشتركة هي الوحدات الدلالية الصغرى المشتركة بينهما . إن الدلالي ينسب هذه الصفات إلى النص . أما التداولي وكما لاحظنا سابقا ، فإنه يكاد يقتصر على سلب النص من هذه الأوصاف لأجل إسقاطها على نوايا المتكلم التي يراد من المتلقي استحضارها من خلال الكلام الذي يسمعه» .[١]

وإجمالا ، يمكن القول إن الاستعارة حمالة أوجه ، ومن ثم فإن زوايا النظر المختلفة لها لا يلغي بعضها البعض ، ولا يسد أحدها مسد الآخر ، ولكنها تتضافر جميعا من أجل صياغة نظرية في الاستعارة تمتلك كفاية تفسيرية متكاملة وقادرة على صياغة قوانين لإنتاج الاستعارة وتأويلها . ذلك أن الاستعارة ظاهرة دلالية وتداولية تتجسد في بنى تركيبية متنوعة ، ويقتضي تأويلها مراعاة كل ذلك وعدم الاقتصار على ما هو لغوي محض ، وإنما الإحاطة بمعرفة العالم واعتقادات الذوات المتكلمة ، وذلك حتى تمتلك فاعلية حجاجية قادرة على التأثير في سلوكات الناس ومواقفهم وهذا ما سيتضح في ضوء المقاربة الحجاجية لدى بيرلمان .

(١) محمد الولي ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، ص٢٩ .

الفصل التاسع:

المقاربة الحجاجية للاستعارة

«شايم بيرلمان نموذجا»

١ . من بلاغة المحسنات إلى بلاغة الحجاج

٢ . التقنيات الحجاجية

٢-١ . المثل

٢-٢ . التوضيح

٢-٣ . النموذج

٢-٤ . التمثيل

٢-٥ . تعريف بيرلمان للاستعارة

٢-٥-١ . نقد النظرة الحسية للاستعارة

٣ . خلاصات ونتائج

المقاربة الحجاجية للاستعارة
«شايم بيرلمان نموذجا »

١ - من بلاغة المحسنات إلى بلاغة الحجاج:

يعد شايم بيرمان «Chaim Perelman» من البلاغيين الجدد الذين أعادوا للإمبراطورية البلاغية شساعتها بعدما فقدت جل أجزائها واختزلت في المحسنات Les Figures ، واقتصرت وظيفتها على الزخرف والتزيين . إن مشروع «بيرمان» البلاغي يتوجه بنقد مزدوج لأفلاطون وأرسطو في الوقت نفسه ، فهو لم يعاد البلاغة التي تقوم على الرأي Doxa وتروم تعبئة جمهور الناس عوض إنتاج المعرفة كما فعل أفلاطون في جورجياس Gorjias ، [١] كما أنه لم يضيق من دائرة البلاغة لكي تصبح أحد أجناس الخطاب الثلاثة الآتية : السفسطة ، والخطابة ، والجدل ، بل إنه لم يقصر مجالها على الخطاب الموجه إلى العامة في المحاكم ، أو المقامات الاحتفالية الشعبية ، أو اللقاءات الاستشارية السياسية كما فعل أرسطو ، إنه على العكس من ذلك وسع من دائرتها لتشمل كل أشكال الخطاب غير البرهاني سواء تعلق الأمر بخطاب موجه إلى العامة في ساحة عمومية أم إلى شخص واحد أم إلى الناس بصفة عامة ، أم تعلق الأمر بخطاب يتداوله ذوو الاختصاص ، أم بحوار الشخص مع ذاته قصد إقناعها باتخاذ قرار ما أو العدول عنه .

ومعنى هذا أن البلاغة الجديدة حسب «بيرلمان» ، تتخذ موضوعا لها جميع أنواع الخطاب غير اليقينية كالقانون ، والفلسفة ، والعلوم الإنسانية ، يقول :

---

(1) Perlman, chaim Empire rhétorique, ed verin, 1977, p19.

«بالإمكان إتمام نظرية الحجاج إذا كان ذلك مفيدا بمنهاجية مختصة بحسب نمط المستمع L'auditoire ، وجنس المعرفة discipline . فهكذا نستطيع أن نقيم منطقا قانونيا أو منطقا فلسفيا لا يكونان إلا مجرد تطبيقات خاصة للبلاغة الجديدة على القانون والفلسفة»(١) .

ويقول أيضا :

«إننا لا نعتقد [...] أن البلاغة هي مجرد شيء زائد وأقل يقينية ، وأنها لا تتوجه إلا إلى السذج والجهلة . إن هناك مجالات كمجال الحجاج الديني وحجاج التربية الأخلاقية أو الفنية ، والحجاج الفلسفي ، والحجاج القانوني ، حيث لا يمكن للحجاج إلا أن يكون بلاغيا ، إذ لا يمكن للاستدلالات الصالحة في المنطق الصوري أن تطبق في الحالات التي لا يتعلق الأمر فيها بالأحكام الصورية الخالصة ولا بالقضايا ذات محتوى يمكن الحسم فيه باللجوء إلى التجربة»(٢) .

ويتغذى الحجاج البلاغي -حسب بيرلمان- كذلك من اليومي ، والحياة الشخصية أو السياسية ، يقول : «إن الحياة اليومية والعائلية أو السياسية تمنح لنا كما هائلا من أمثلة الحجاج البلاغي . وتكمن أهمية هذه الأمثلة المستقاة من الحياة اليومية في التقارب الذي تسمح به مع الأمثلة المأخوذة من حجاج الفلاسفة والقانونيين الذي يعد أكثر سموا» .(٣)

من الملاحظ أن بلاغة «بيرلمان» لم تكتف بإعادة الأجزاء التي افتقدتها البلاغة الأرسطية في مسيرتها التاريخية حتى أصبحت بلاغة مختزلة ، حسب عبارة «جيرار جينيت « الشهيرة(٤) ، وإنما توسعت لتشمل مجالات جديدة

---

(1) Perlman, ch. Rhétorique, p19.

(2) Ibid, p 99.

(3) Ibid, p. 99.

(4) Gerard Genette. "La rhétorique restreinte" in communication, 16, Paris, Ed. Seuil 1970

كالجدل والفلسفة والحوار الذاتي ، يقول :

«إن البلاغة كما نتصورها تهتم بدراسة الحجج التي تستعمل في حوار ذاتي ، كما تهتم بتلك التي تستعمل في كتاب يفترض فيه أن يتوجه إلى الإنسانية جمعاء : إن هاتين الحالتين الأخيرتين هما ما يمثل أهمية قصوى بالنسبة إلى الفلسفة . فبلاغة القدماء لا تمثل في هذا التصور الجديد إلا نوعا خاصا من هذا الجنس الذي يستوجب دراسة مجموع الإجراءات الحجاجية التي تستهدف الإقناع»[١] .

ويقول أيضا :

«إذا كانت البلاغة تقدم لنا ، عند القدماء ، باعتبارها تقنية يستعملها العامي المتلهف إلى البلوغ السريع إلى الاستنتاجات وتكوين رأي ما ، دون التمهيد لذلك بتحمل عناء البحث الجاد . فنحن لا نريد أن نقتصر دراسة الحجاج على دراسة حجاج جمهور العوام»[٢] .

هكذا يبدو أن المشروع البلاغي لدى «بيرلمان» لا يروم حصر مجال البلاغة في الخطاب الموجه إلى العموم ، لأن ذلك كان هو السبب الذي أدى بأفلاطون إلى مهاجمة البلاغة في «جورجياس» من جهة ، وإلى تبخيس قيمتها المعرفية من منظور الفلاسفة من جهة ثانية . «فبيرلمان» في تصوره البلاغي الجديد يهتم بدراسة أشكال الخطاب غير البرهاني الذي تحضر فيها ذات المتكلم والمستمع بما في ذلك الخطاب الفلسفي . وقد انعكس هذا التصور الحجاجي للبلاغة على مقاربة «بيرلمان» للاستعارة ، فهو لم يعد ينظر إليها على أنها مجرد محسن ذي وظيفة تزيينية وزخرفية ، وإنما أصبح يتعامل معها بوصفها حجة تقوم على بنينة الواقع انطلاقا من ابتكار تشابهات لا توجد جاهزة في بنية الواقع والأشياء . ومن ثم فهو يميز بين المحسنات الحجاجية التي تتغيى الإقناع والاقتناع ،

(1) Perlman, ch. Rhétorique, p. 317.

(2) Traité de l'argumentation, p.9.

والمحسنات الشعرية التي تتوخى الزخرف والتزيين ، ولا تقدم أية معرفة . فهو يعتبر أن جميع المحسنات حجاجية ، يقول «إن محسنا لهو حجاجي إذا كان استعماله وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظر يبدو معتادا في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة . وعلى العكس من ذلك ، فإذا لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب ، فإن المحسن سيتم إدراكه باعتباره زخرفة ، أي باعتباره محسن أسلوب ، ويعود ذلك إلى تقصيره في أداء دور الإقناع»(١) .

من هذه الزاوية ، إذن ، يسعى «بيرلمان» إلى تقديم نظرية حجاجية للاستعارة لا تنفي عنها أي قيمة معرفية .

إلا أنه قبل التطرق إلى تحديد الاستعارة ، يجدر بنا أن نسوق بنوع من الإيجاز الدال ، التقنيات الحجاجية الأربع الكبرى لدى «بيرلمان» ، وذلك قصد تبين موقع الاستعارة ضمن قائمة الحجج .

٢- التقنيات الحجاجية:

من المعلوم أن بيرلمان حصر التقنيات الحجاجية في نوعين :

* نوع أول يقوم على الوصل ، ويشمل :

- الحجج شبه المنطقية Arguments quasi logique : وهي حجج شبيهة بالاستدلال المنطقي والرياضي ، وتعد نظيرا للقياس الإضماري عند أرسطو ، وهي حجج غير إلزامية ، ولا تخضع لمنطق الخطأ والصواب ، إنها تندرج ضمن استدلال مفتوح ينتهي إلى موقف ثالث مباين لأطروحتي الانطلاق .
- الحجج المؤسسة على بنية الواقع Arguments basés par la structure du réel : وهي حجج تقوم على الوصل بين عناصر متباينة انطلاقا من علاقة قائمة في الواقع كالعلاقات الكنائية والمجازات المرسلة : وهي غير ملزمة ، إلا أنها تمتلك

---

(1) Perlman, ch. L'empire Rhétorique, p. 53.

فعالية حجاجية لكونها تمكننا من الانتقال مما هو مقبول إلى ما نريد أن نجعله مقبولا .

- الحجج المؤسسة لبنية الواقع Arguments qui fonde la structure du réel : وهي حجج تقوم على الوصل بين عناصر متباينة انطلاقا من علاقة قائمة في الواقع أو متخيلة .

ثم نوع ثان يتضمن تقنيات الفصل techniques de dissociation وتقتضي تفكيك وفصل عناصر تشكل في الأصل كلا لا يتجزأ .

ويمكن تمثيل هذه التقنيات الحجاجية في الجدول الآتي :

	الوصل		الفصل
الحجج شبه منطقية	الحجج المؤسسة على بنية الواقع	الحجج المؤسسة لبنية الواقع	فصل المفاهيم
التناقض وعدم التناسب الهوية ، التحديد ، الدور التعدية المقارنة قاعدة العدل	علاقات التتابع علاقات التواجد	المثل Exemple النموذج Modèle التمثيل Analogie التوضيح l'Illustration الاستعارة Métaphore	الفصل

من الملاحظ أن الاستعارة تندرج ضمن الحجج المؤسسة لبنية الواقع ، وهي : المثل ، والتمثيل ، والتوضيح والنموذج ونقيضه ، ومن ثم تقتضي الضرورة المنهجية التطرق إلى هذه التقنيات التي يؤول الفضل إلى «بيرلمان» في تناولها مجتمعة ضمن هذا النوع من حجج الوصل ، وذلك حتى نتبين الفروق الدقيقة التي تتميز بها كل تقنية عن أخواتها في إطار المقام الحجاجي ، ذلك أن ما يوحد هذه الصور الحجاجية هي أنها تروم عقد صلات بين عناصر لا تبدو ، منذ الوهلة

الأولى ، أنها تشترك في خاصيات مشتركة . وهو ما يعني أن هذه الصلات والعلاقات لا وجود لها في الواقع ، وأن المتكلم هو الذي يبدع ويقترح هذه العلاقات الملائمة ، مستندا في ذلك على معرفته بالمرجعية الثقافية للمستمع ، والأطر المرجعية التي تؤثث خطاطاته القرائية والتأويلية ، لأن ذلك وحده هو الكفيل بتحقيق النجاعة الحجاجية المؤدية إلى إنجاز فعل أو تغيير سلوك أو تبني موقف أو فكرة . فالتقريب ، إذن ، بين عنصرين أو علاقتين لهما أساس في الكفاية الموسوعية للمستمع والمتلقي انطلاقا من حالة خاصة أو نموذج أو مشابهة يشكل قنطرة استدلالية لتأسيس قاعدة وتوضيحها وتعميم أحكامها ومقتضياتها ، ومن ثم تحقيق الفعالية الحجاجية المنشودة ، فهذا النوع من الحجج يقوم على نوعين من العلاقة :

- علاقة يتم الانطلاق فيها من الخاص إلى العام .
- علاقة يتم الانطلاق فيها من المشابهة القائمة على التناسب بين أربعة أطراف أو ثلاثة أو على التناسب المكثف المفضي إلى الاستعارة .

٢-١. المثل: L'exemple

يعد توظيف حجة المثل في الاستراتيجية الحجاجية أسلوبا شائعا ، إذ ينزل حسب بيرلمان «منزلة الواقعة ، ولو بصفة مؤقتة»[1] مما يعني أن قوته الحجاجية تتأتى من انغراسه وتجذره في الاتفاقات القبلية بين أفراد العشيرة اللغوية ، وأطراف المقام التخاطبي ، ولهذا ، فإن أي انفراط لعقد هذه العلاقة ذات الخلفية المعرفية المشتركة بين المتكلم والمستمع ينزع عن المثل أثره الإقناعي ، بذريعة فرادته وعدم قابليته للتعميم عن طريق آليات الربط المفترضة . إن المثل ، بالنسبة

---

(1) Traité de l'argumentation, opcite, P 475.

لبيرلمان ، شأنه شأن أرسطو ، هو استدلال شبيه بالاستقراء[1] ، حيث يتم الانطلاق من حالة خاصة مقبولة من لدن المستمع للوصول إلى قاعدة عامة تشمل الرأي المقترح ، كأن تقول : صناديق الاقتراع ليست بالضرورة مرادفة للديمقراطية . لكن يمكن للمثل أن ينطلق من حالة خاصة لتدعيم الرأي المقترح بواسطة أمثلة خاصة من تجارب بلدان أدت فيها صناديق الاقتراع إلى إفراز نماذج من الحكم شمولية واستبدادية بحجة شرعية الصناديق ، بالرغم من العزوف ونسبة المشاركة الضعيفة ، وبهذا يتم الحجاج من الخاص إلى الخاص Du particulier au particulier . ومن ذلك ما أورده بيرلمان نقلا عن أرسطو حيث المثال يروم الإقناع بضرورة الاستعداد العسكري لمواجهة Artaxes III Ochos الذي كان يخطط لاكتساح مصر ، يقول :

«ينبغي أن تعد العدة الحربية ضد الملك الأعظم ، وألا يهمل حتى يستعيد أهل مصر ، وفي الواقع فإن داريوس لا يمكنه أن يغزو أوربا قبل أن يحتل مصر ، وعندما يحتلها ، فإنه يعبر إليها ، وكذلك فعل أكسيركيس ، فإنه لم يتقدم إلى أوربا قبل أن يحتل مصر ، وكذلك فإن الأمير المذكور ، إن استولى عليها ، فسوف يمضي إلى أوربا ، وإذن ، فإنه يجب ألا يترك لتنفيذ هذا الفعل» .[2]

يستفاد من هذا النص أن الأمير سيحتل أوربا بعد أن يحتل مصر قياسا على ما فعله سابقا داريوس Darius وأكسيركس Xerxès ملكا بيرس Perse ، وبهذا نؤسس لدعم حالة انطلاقا من أمثلة تاريخية خاصة ، بل إنه يمكن لحجة ما أن تستند في إرساء قوتها الإقناعية على مجموعة من الأمثلة الخاصة التي تتنزل في مستوى أدنى في السلم الحجاجي مما هي فيه ، من ذلك قول أرسطو : «إن جميع الشعوب تكرم حكماءها : من ذلك أن أهل الباريان قد أكرموا

---

(١) يقول أرسطو : «المثل أشبه ما يكون بالاستقراء ، والاستقراء هو مبدأ الاستدلال» أرسطو : الخطابة ، ترجمة عبد القادر قنيني ، ط١ ، افريقيا الشرق ، ٢٠٠٨ ، البيضاء ص : ١٤٦ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، ص ١٤٦ .

أرخيلوس ، وإن كان شديد التشنيع عليهم ، وأهل كيوس أكرموا أوميروس مع أنه لم يكن من مواطنهم ، وقد أكرم أهل ميطالونية الشاعرة سافو وإن كانت امرأة ، وأكرم أهل لاسيديمونيا شبلون حتى جعلوه عضوا في مجلس الجيرونيت مع أنهم لم يكونوا يتذوقون الآداب ، وأهل إيطاليا أكرموا بثاغوراس ، وقد وضع سكان لمبساك قبرا لأناكساجور ، مع أنه كان أجنبيا» .[1]

فالحجة ، إذن ، في هذا السياق تستمد فعاليتها الحجاجية من حالة خاصة تتنزل في درجة أدنى تراتبيا من الحالة المقصودة بالتعميم ومن ذلك قولنا : أن من حصل على ميزة مستحسن يلج إلى كلية الطب ، فبالأحرى صاحب الميزة «حسن» و«حسن جدا» .

وصفوة القول ، فإن المثال l'exemple بنوعيه[2] بوصفه حجة اتصالية يتميز عن الاستعارة بكونه يعقد صلات بين أنواع تنتمي إلى الجنس نفسه بينما الاستعارة بوصفها تناسبا مكثفا تربط بين أعناق المختلفات والعناصر التي لا تنتمي إلى الجنس نفسه ، إذ أنها تبحث عن الائتلاف في بنية الاختلاف .

٢-٢. التوضيح: L'illustration

كيف نميز بين المثل L'exemple والتوضيح L'illustration فكليهما ينطلقان من حالة خاصة في الحجاج؟

تقتضي الإجابة -حسب بيرلمان- أن نتساءل ، هل الحجة تريد أن تؤسس قاعدة بفضل الاستقراء أو أنها تسعى إلى منحه حضورًا؟ ذلك أن التوضيح لا

(١) أرسطو : الخطابة ، ص ١٦٢ .

(٢) لا يميز بيرلمان بين نوعي المثال كما فعل أرسطو حين قال : «هناك نوعان من ضرب المثال : أحدهما يقوم في أن يورد المتكلم أحداثا متقدمة ، وثانيهما أن يخترعه المتكلم من تلقاء ذاته ، وفي هذه الحالة الأخيرة ، يتعين أن نميز من ناحية أولى الرمز الممثل Parabole (كمثال أو كتشبيه) ، ومن ناحية ثانية الحكايات الخرافية مثل حكايات إيزوب ، والحكايات المنسوبة إلى مجهول ليبي» الخطابة : ١٤٦ .

يؤتى به إلا في الوقت الذي تكون فيه القاعدة مقبولة لتدعيمها وتقوية درجة التصديق بها ، في حين أن المثل يؤتى به لتأسيس القاعدة ، وبهذا المعنى ، فإن المثل يكون عادة سابقا للقاعدة ، في حين أن التوضيح يكون لاحقا قصد تقوية حضور الحجة ، وجعل القاعدة المجردة حسية وملموسة» .(١)

وللزيادة في التوضيح ، يمكننا أن نسترشد بمنهجية تدريس القواعد اللغوية ذات الطابع الاستقرائي ، حيث ننطلق من الأمثلة للبحث عن السمات المميزة للظاهرة التي تؤسس القاعدة ، وتبني المفهوم . وبعد ذلك ننتقل إلى الأمثلة التوضيحية Illustration قصد التثبيت والترسيخ لأنه كما يقول واتلي «إن بعض الأمثلة لا تدرج لأجل البرهنة ، وإنما لأجل التوضيح»(٢) .

فالفرق ، إذن ، بين المثال والتوضيح هو أن المثال يستخدم «لتأسيس القاعدة»(٣) بينما التوضيح يروم «تقوية أو دعم الارتباط بقاعدة معروفة ومقبولة ، وذلك بتقديم حالات خاصة تضيء الفكرة العامة ، وتبين أهميتها عبر تنوع تطبيقاتها الممكنة ، وتزيد حضورها في الوعي» .(٤)

وتجدر الإشارة إلى أن التوضيح يتخذ أساليب متنوعة ، إذ يعتمد تارة على التشبيه والمقارنة ، وتارة على السرد الواقعي والتخييلي(٥) والسخرية(٦) ومن بين الأمثلة التوضيحية التي تقوم على التشبيه قوله : «وجميع العالم مربوط بعضه

---

(١) عبد الله صولة : الحجاج : أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال «مصنف في الحجاج» الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتيكاه ، ص ٣٣٧ .

(2) Traité de l'argumentation, p. 482.

(3) Idid, P 480.

(4) Idid, p 480.

(٥) نشير هنا على سبيل المثال إلى كليلة ودمنة ، حيث يفتتح سرد الحكايات غالبا بالسؤال وكيف ذلك؟

(6) L'empire rhétorique, P 123.

ببعض ، كالزارع الذي لا يتم أمره إلا بالحداد ، والحداد لا يقوم عيشه إلا بالزارع ، ومثل الطائر الذي يخلل التمساح ، فإن بهذا ينتفع هذا ، وبهذا يرتزق ، وكالكتابة على حجم الدفتر ، فإنها لا يتبين معناها إلا عند ضم بعضها إلى بعض ، كذلك أمر العالم لا تعلم الحكمة في أجزائه إلا عند إضافة بعضها إلى بعض» .[1]

ولا يقتصر التوضيح على السرد والحكايات المثلية ، بل يشمل الصور البيانية في الشعر حيث «يتقمص الشاعر التقليدي دور الخطيب ، محاولا إقناع جمهوره بفكرة أو قضية أو دعوة يرتبط بها ، ويأخذ على عاتقه إشاعتها والدفاع عنها والتخييل بسلامتها وضرورة الإيمان بها . المؤكد أن قصيدة هذا الشاعر تتحول إلى فضاء جدلي أو خطبة سجالية ، أو درس تعليمي ، وعندئذ تنقلب صوره الشعرية على صفاتها التعبيرية أو الوجدانية ، فضلا عن صفاتها الحديثة ، وتنحو إلى أن تكون صورا وظيفتها شرح الأفكار وتوضيحها [...] مستخدمة في ذلك أساليب الشرح ووسائل التمثيل التي تهدف إلى الإقناع»[2] فالشاعر يبدأ قصيدته بدعوى يدعيها ثم يدعمها بالأدلة والشواهد ، فعندما يقول حافظ إبراهيم [من الخفيف][3] مثلا :

ورجـــال الإســـعـــاف أنبل لولا

شـهوة الحـرب - من رجـال القتـال

فقوله هذا يقبل الجدل والمناقشة ، ولتأكيده ساق حافظ الصور قصد البرهنة والإثبات حيث قال :

---

(١) الأسد والغواص ، حكاية رمزية عربية من القرن الخامس الهجري ، مؤلف مجهول ، اعتناء د . رضوان السيد ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢ مارس ١٩٩٢ ، ص ٤٣ ، ٤٤ .

(٢) جابر عصفور ، استعادة الماضي ، دراسات في شعر النهضة ، دار الثقافة والنشر ، سورية ، دمشق ، الطبعة الثانية ، سنة ٢٠٠٢ ، ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .

(٣) ديوان حافظ ، ١/٣٠٠ .

يسهرون الدجى لتخفيف ويل

أو بلاء مصوب أو نكال

كم جريح لولاهم مات نزفا

في يد الجهل أو يد الإهمال

كم صريع من صدمة أو صريع

من سموم مخدر الأوصال

كم حريق قد أحجم الناس فيه

عن ضحايا تئن تحت التلال

يترامون في اللهيب سراعا

كترامي القطا لورد الزلال

لا لشيء سوى المروة يحلو

طعمها في فم المريء الموالي

فالصور الشعرية هنا ذات الطبائع الكنائي أتت للتوضيح والشرح والانتقال من القيم المجردة إلى الأفعال الملموسة والمحسوسة ، وذلك قصد تثبيت الدعوى ودعم القضية الواردة في البيت الأول ، وبهذا تتنزل منزلة الأمثلة التوضيحية L'illustration التي لا يؤتى بها لبناء القاعدة ، وإنما يؤتى بها للبيان والشرح .

٢-٣. النموذج: Le modèle

يوظف النموذج في الحجاج بوصفه حالة خاصة قصد الاقتداء إذا كان يملك سمات متميزة أو سلوكات وقيما رشيدة ، أو الترك إذا كان يملك قيما وسلوكات سافلة . ذلك أن النموذج يتنزل منزلة المعيار على الرغم من كونه حالة خاصة ، بل يرتقي إلى مرتبة حجة السلطة لأنه يكتسب فعاليته الحجاجية من دلالاته الرمزية المترسخة في التمثلات الاجتماعية والثقافية ، لأننا «لا نحتذي إلا بمن نعجب بهم ، أولئك الذين يمتلكون السلطة أو الشهرة الاجتماعية التي تؤول إلى

كفاءتهم أو إلى وظائفهم أو المرتبة التي يحتلونها في المجتمع»[1] .

ولهذا السبب ، فإن الحجاج القائم على النموذج مثله مثل الحجاج القائم على السلطة ، يقتضي النأي بالذات / النموذج عن كل ما يشينها ، ويخدش صورتها المثالية ، وسلطتها الرمزية قولا وفعلا .

ومن أمثلة النموذج نصيحة الأب لابنه بأن يتخذ نابليون نموذجا إذ قال له : «في مثل سنك ، كان نابليون الأول في صفه الدراسي» إلا أن الابن قد وظف النموذج نفسه بنوع من الذكاء والبديهة اللطيفة حيث قال معقبا على أبيه : «ولكن يا أبي في مثل سنك كان نابليون إمبراطورا» .

أما النموذج المضاد antimodéle فلا يخلو بدوره من فعالية حجاجية ، لأنه بالضد تتبين الأشياء ، وتستخلص العبر ، فالحملات الطبية والتوعية الصحية بمختلف تجلياتها لا تعتمد على النموذج الإيجابي فحسب ، وإنما ترتكز أيضا على النموذج السلبي الذي يخاطب الجانب السيكولوجي في الإنسان قصد الابتعاد عما يسبب الأمراض القاتلة كالسرطان ، والسيدا .

ومن المعلوم أن النموذج والنموذج المضاد من بين الأساليب الشائعة في الخطاب الإشهاري للترويج لمنتوج معين ضد آخر ، فضلا عن الخطاب الديني من خلال القصص القرآني والسيرة النبوية .

ومن الطريف جدا ، أن الحجاج بواسطة النموذج يتسم بالغنى ، حتى وإن كان فريدا لأنه يتيح لنا في كل مرة التأكيد على سمة أو أكثر من سماته وخصائصه قصد استخلاص العبرة المناسبة للمقام .[2]

٢-٤. التمثيل L'analogie:

التمثيل استدلال بالتناسب يقوم على تشابه العلاقات ، ويعد خاصية

---

(1) L'empire rhétorique, p.123.

(2) Ibid, p.126.

جوهرية في التواصل والاستدلال غير الصوري ، والتمثيل نوع من أنواع النقل المجازي الذي ضمنه أرسطو تعريفه للاستعارة حيث التماثل يتخذ الصيغة التناسبية الآتية : نسبة ج إلى د كنسبة أ إلى ب .

ومن ذلك التمثيل الذي قدمه «لوبن Lepen» بخصوص المهاجرين إلى جمهوره حيث قال «لا تدعو إلى مائدتك الرصاصي الذي أتى ليصلح حمامك المنزلي» الحجة هنا ذات أساس تمثيلي حيث «ج» هم العمال المهاجرون» وهم بالنسبة إلى «د» الفرنسيين كنسبة «الرصاصي أي المهنيين إلى العائلة «ب» أو بعبارة أخرى فإن مدة إقامة المهاجرين في فرنسا يجب أن تكون مماثلة أو شبيهة بزيارة المهني للمنزل الذي ينصرف فور إتمام المهمة وتنفيذها .

ومن ثم يتميز التمثيل عن الاستعارة بالمعنى الخاص التي ليست إلا تناسبا مكثفا analogie condensée ومعنى هذا أن التناسب هو بناء علاقة بين المستعار له thème (الموضوع) والمستعار منه phore (الشبيه) الذي يفترض فيه أن يكون أشهر وأرسخ في الصفة من المستعار له ، وذلك حتى يتسنى له توضيح الموضوع وإنارته أو نقل قيمته إليه»[1] .

وكل ذلك في إطار يتميز بتشابه العلاقات كما يتجلى في نص إيبكتيت Epictéte الآتي : «إن الطفل الذي يحشر ذراعه عبر عنق الجرة الضيق ، لكي يستخرج منها التين واللوز ، ما ذا يحدث له بعد أن يملأ يديه؟ إنه لن يتمكن من سحب يديه ، ويستسلم للبكاء ، يقال له : أطلق بعضها وستتمكن من سحب يديك . افعل أنت أيضا الشيء نفسه بشهواتك ، لا تطلب إلا العدد القليل من الأشياء ، وسترى بأنك ستتمكن من الحصول عليها» .

نميز ، إذن ، بين الحامل حيث الطفل إذا أراد أن يتمكن من نيل شيء من الجرة ، فعليه أن يتخلى عن الكثير ، وبين الموضوع حيث إشباع بعض الرغبات يقتضي التخلي عن إشباع جميع الرغبات . ولهذا فالتناسب هو إبرام علاقة بين

---

(1) Traité de l'argumentation, 1970, p. 512.

«أ» و«ب» من مجال الموضوع ، وبين «ج» و«د» من مجال الحامل . وذلك بشكل مباين للتناسب الرياضي ، وملائم للمقامات التخاطبية الحجاجية ، حيث تندغم في بوتقته القيم والرغبات والمشاعر والأهواء ، فيؤدي ذلك إلى «الرفع أو الحط من قيمة طرفي الموضوع» وهو بهذا الملمح يختلف عن التناسب في مجال العلوم الدقيقة حيث يكون مجرد شرارة أولى يقدح بها العالم زناد تخيله قصد بناء النظرية وتأكيد الوظيفة الوصفية أو دحضها وذلك في أفق تأسيس النموذج ، مثله في ذلك مثل البناء الذي يستغني عن المنصة بعد انتهاء الأشغال»[١] .

٢-٥. تعريف «بيرلمان» للاستعارة:

لقد قدم «بيرلمان» تعريفا للاستعارة مخالفا لما درج عليه البلاغيون القدامى في الغرب الذين قصروا وظيفتها على الزخرف والتزيين ، وحصروا مجالها في الشعر . ومن ثم نزعوا عنها كل قيمة معرفية وحجاجية . فهو يرفض أن ينظر إلى الاستعارة بوصفها «تغيرا سعيدا لدلالة كلمة أو عبارة»[٢] ذلك أن الاستعارة -في تصوره- ذات قدرة حجاجية واكتشافية لا يستهان بها في الخطابات غير البرهانية ، شأنها شأن جميع الحجج التي تسهم في بنينة الواقع كالتناسب analogie ، والمثال L'exemple ، والنموذج Modéle[٣] ، يقول :

«إن أي تصور للاستعارة لا يلقي الضوء على أهميتها في الحجاج لا يمكن أن يحظى بقبولنا ، إلا أننا نعتقد أن دور الاستعارة سيتضح أكثر بربطه بنظرية التناسب الحجاجي [...] إننا لا نستطيع في هذه اللحظة وصف الاستعارة إلا بتصورها ، على الأقل من وجهة نظر حجاجية ، باعتبارها تناسبا مكثفا ناتجا عن

---

(1) Traité de l'argumentation, 1988, p. 128.

(2) Ibid, p p. 534-535..

(3) Ibid. P.471-549.

ذوبان عنصر المستعار منه في المستعار له»[١] .

يستمد بيرلمان» تعريفه للاستعارة من أرسطو[٢] ، وبخاصة من النوع الرابع الذي تم فيه النقل عن طريق التناسب ، لأنه يعتقد أن الاستعارة في جوهرها تناسبية ، يقول :

«لن أهتم إلا بالاستعارات التي هي في تعريف أرسطو قائمة على التناسب والتي هي في الواقع مجرد تناسبات مكثفة»[٣] .

ولتوضيح ذلك يقول :

«انطلاقا من التناسب (أ) هو بالنسبة إلى (ب) مثل (ج) بالنسبة إلى (د) ، فإن الاستعارة تتخذ إحدى الصيغ الآتية (أد) ، أو (ج ب) أو (هو ج) انطلاقا من التناسب» الشيخوخة هي بالنسبة إلى الحياة مثل المساء بالنسبة إلى النهار ، يمكن أن نشتق الاستعارات الآتية : «شيخوخة النهار» ، «مساء الحياة» الشيخوخة مساء»[٤] .

هكذا يبين «بيرلمان» أن الاستعارة في الأصل تناسبية حتى وإن بدا الأمر غير ذلك في الاستعارة التي يتم فيها النقل من النوع إلى النوع كقولنا : «هذا الأسد ينقض» ، ذلك أن فهمها يقتضي إعادة بناء التناسب بواسطة استرجاع العناصر المحذوفة . يقول :

«إن الاستعارة التي تصاغ على شكل (أهوج) هي الأكثر تضليلا ، فقد اعتيد على اعتبارها تطابقا ، في حين أننا لا نستطيع فهمها بشكل مرض إلا بإعادة بناء التناسب ، وذلك بإرجاع العناصر المحذوفة . ولنلاحظ أن هذه الاستعارة يمكن أن يعبر عنها بطريقة أشد كثافة فتتولد عن التقابل بين صفة ما

---

(1) Traité de l'argumentation, P.535.

(٢) ينظر الفصل الأول من هذا الكتاب ، ص ٢٠-٢١ .

(3) Perlman, ch. Rhétorique, p. 398

(4) Ibid, p.398.

والواقع الذي تنسب إليه هذه الصفة . حينما نكتب عن محارب شجاع «هذا الأسد ينقض» فإننا نضمر هذا المحارب أسد ، وهذا يمكن تفسيره بالتناسب «هذا المحارب هو بالنسبة إلى الرجال الآخرين مثل الأسد في علاقته بالحيوانات الأخرى» (١) .

نستنتج مما سبق أن الاستعارة لدى بيرلمان نوعان : الاستعارة التناسبية ، وهي الأصل ، والاستعارة غير التناسبية ، وهي التي يقع التوحد بين طرفيها . أي الموضوع thème والشبيه phore .

وبهذا نكون إزاء نمطين من المشابهة : مشابهة قائمة بين دلالتين موجودتين في التمثيل الدلالي للطرفين ، إلا أنها أقوى في الشبيه ، ومشابهة قائمة بين علاقتين . ويبدو أن بيرلمان يولي عناية كبيرة للاستعارة التناسبية لأنها أقوى من الناحية الحجاجية ، ذلك أنها لا تعتمد على معطيات الواقع وإنما تقوم ببنائه انطلاقا من اكتشاف علاقات جديدة بين مجالات متباينة ، ولكي «يقوم التناسب فإنه ينبغي للموضوع والشبيه أن ينتسبا إلى مجالين مختلفين»(٢) كما ينبغي أن يكون الشبيه أكثر شهرة من الموضوع حتى يوضح بنيته أو يؤسس قيمته ، سواء كانت قيمة المجموع ، أم قيمة كل طرف على حدة(٣) .

ويرى بيرلمان «أن التناسب الاستعاري في الخطاب غير البرهاني يختلف عن التناسب الرياضي أو العلمي الذي «يبدأ من الاستعارة وينتهي إلى الجبر» . فالتناسب في العلوم التجريبية أو الرياضية وسيلة للوصول إلى القاعدة ، في حين أنه في العلوم الإنسانية ، بصفة عامة -جزء جوهري في عملية الحجاج ، فهو يتلون بالذات ورغباتها ومقاصدها ، وينجم عنه تثمين الموضوع أو تبخيسه إذ «بالرغم من أن التناسب هو استدلال مرتبط بعلاقات قائمة بين الموضوع

---

(1) Perlman, ch. L'empire Rhétorique, pp. 133-134.

(2) Perlman, ch. Traité de l'argumentation,p p. 502.

(3) Ibid. P 501.

والشبيه ، فإن ما يميزه -بعمق- عن التناسب الرياضي هو أن طبيعة الطرفين في التناسب]أي الطبيعي [لا تكون حيادية أبدا . فالتناسب يقيم ، في الحقيقة بين (أوج) وبين (ب ود) تقاربا يؤدي إلى التفاعل . وبخاصة إلى الرفع من قيمة الموضوع أو الحط منها»[1] .

من الواضح ، إذن ، أن الاستعارة - في تصور بيرلمان ، ذات وظيفة حجاجية في المقام الأول ، وبخاصة إذا كانت من النوع الذي يقوم على التناسب ، لأنه يتميز بقيمة معرفية واكتشافية ، ويتمتع بقدرة إبداعية أقوى من الاستعارة البسيطة غير التناسبية .

واللافت للانتباه أن ميشيل لوغرين Michel le guern في مقاله الموسوم «الاستعارة والحجاج»[2] لا يوافق «بيرلمان» على حصر مفهوم الاستعارة في النوع الرابع القائم على علاقة التناسب حسب التعريف الأرسطي للاستعارة ، فهو يوسع مفهوم الاستعارة ليشمل الثالث الذي يتم فيه النقل من النوع إلى النوع ، يقول :

«إن الفرق الوحيد الذي يجعل نظرته في مقابل نظرتي يأتي من أننا لا نفهم نصا أساسيا عند أرسطو فهما متماثلا ، فقد أقام أرسطو تصنيفه للاستعارة على اعتبار النقل :

١- من الجنس إلى النوع .
٢- من النوع إلى الجنس
٣- من النوع إلى النوع
٤- حسب علاقة التناسب .

ولا أحد يجادل في أن مفهوم الاستعارة ، كما نستعمله اليوم ، لم يعد

---

(1) Traité de l'argumentation, p. 508.

(2) Le guern (Michel) "Métaphore et argumentation, i, : L'argumentation; Lyon/ presse universitaires de lyon, 1981 pp. 65-74.

يشمل النوعين الأولين اللذين نجد فيهما معنى المجاز المرسل (علاقة التضمن وعكسه) . أما النوع الثالث فيتطابق تماما مع ما نعنيه اليوم باسم الاستعارة ، أو إذا شئنا بالاستعارة في معناها الضيق»[١] .

وبهذا التوسع لمفهوم الاستعارة الذي أحدثه «ميشال لوغرين» تكون الاستعارة غير التناسبية حجاجية كذلك ، فكلمة «أسد» عندما تطلق على الحيوان المعروف تكون أقل مدحا مما إذا وصفنا بها الرجل الشجاع . كما أن كلمة «النعامة» تكون أقل دلالة على القدح مما إذا وصفنا بها إنسانا جبانا . ومعنى هذا -حسب- «ميشال لوغرين» «أن قوة الحجاج في المفردات تبدو في الاستعمالات الاستعارية أقوى مما نحسه عند استخدامنا لنفس المفردة بالمعنى الحقيقي»[٢] ولعل الفعالية الحجاجية للاستعارة تؤول إلى الأسباب الآتية :

١- أن السمة الجامعة بين المستعار له والمستعار منه يتم انتقاؤها وتجريدها من بين عدد من السمات التي تشكل معها دلالة المستعار منه . وهذا التجريد يجعل من السمة المهيمنة في المستعار منه نحو «الشجاعة» في الاستعمال المجازي لكلمة «أسد» أو «الجبن في الاستعمال المجازي لكلمة «نعامة» بارزة ولافتة للنظر ، وترتسم في الذاكرة لأنها غير مقترنة بالسمات الدلالية الأخرى غير المقصودة[٣] .

٢- البعد القيمي للسمة البارزة في المستعار منه : فسمة الشجاعة بالنسبة للأسد ، أو الجبن بالنسبة للنعامة ، أو سمة البلادة بالنسبة للحمار ، سمات قيمية صادرة عن تمثل الناس في ثقافة ما لهذه الحيوانات «فالصورة النابعة في ثقافة معينة من أحضان التراث الشعبي والفلكلور والنتاج القصصي أو

---

(١) ميشال لوغرين ، «الاستعارة والحجاج» ، ترجمة د . الطاهر وعزيز . ضمن مجلة المناظرة ، السنة الثانية ، العدد ٤ مايو ١٩٩١ ، ص ٨٦ .

(٢) نفسه : ٨٧ .

(٣) نفسه : ٨٧-٨٨ .

التعليمي العام ، هي التي تزودنا بالسمات القيمية أكثر مما يزودنا بها ما للحيوانات من محاسن وعيوب حقيقية»[1] .

وبهذا يتبين أن البعد الحجاجي للاستعارة يقتضي أن يكون وجه الشبه «جليا بنفسه ، أو معروفاً سائرا بين الأقوام ، وإلا خرجت الاستعارة عن كونها استعارة ودخلت في باب التعمية والإلغاز»[2] فالأساس في استعارة حجاجية هو الوضوح الذي لا يتحقق إلا إذا كان الشبه بينا بين المستعار منه والمستعار له . أما إذا كان الشبه بعيدا والعلاقة خفية لا التبس المراد وانطمس طريق الدلالة ، ولهذا فقولنا : «رأيت أسدا» والمراد إنسانا أبخر لا يجوز ذلك ، لأن وجه الشبه بين الطرفين خفي وغير متقرر في العرف السائد ، في حين لو شبه الرجل بالأسد في الشجاعة ظهر المراد وانكشفت الدلالة ، لأن هذه العلاقة مشهورة ومتداولة . ولهذا أشار البلاغيون والنقاد إلى أن بعض العلاقات في التشبيه لا تصلح أن تكون أساسا للاستعارة لأنها مجهولة وغير متعارفة ، ومن ثم لا يجب أن تغادر منطقة التشبيه التام الذي ينص فيه على الطرفين . ومن ذلك قول الرسول الكريم : «الناس كإبل مائة لا تجد فيها راحلة»[3] فإنك إن أردت أن تخرجه من دائرة التشبيه وتدخله دائرة الاستعارة كأن تقول : «رأيت إبلا مائة لا تجد فيها راحلة» وأردت : الناس[4] «فإنه لن يسعفك في ذلك ، لأن الجامع بين الطرفين خفي ، إذ لا ينتقل إلى الناس من الإبل من هذه الحيثية .

---

(١) ميشال لوغرين ، «الاستعارة والحجاج» ، ص ٨٨ .

(٢) السكاكي ، مفتاح العلوم ، ضبطه وشرحه نعيم زرزور ، ط١ ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٣م ، ص : ٣٨٨ .

(٣) أخرجه البخاري في كتاب الرقائق «باب رفع المئة» الفتح ٢٨٦/١١ .

(٤) مفتاح العلوم : ص ٣٨٨ .

وبناء على ما سبق يتجلى أن الفاعلية الحجاجية للاستعارة تتأتى من كون الجامع بين طرفيها يكتسي قيمته من اعتماده على العرف والعادة وسنن الناس وتقاليدها في إدراك الواقع والتعبير عنه .

٣- إذا كان المستمع ، يطمئن ، من جهة إلى المعاني التي تعتمد على رؤية الناس للأشياء وعاداتهم في التغيير ، فإنه يقتنع من جهة ثانية ، بكل ما يسهم في إنتاجه ويتطلب منه إجهاد العقل في تحديده ذلك أنه «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف»[1] فالدور الحجاجي للاستعارة يتأتى من دفعها المستمع إلى الإسهام في إنتاج الجزء الضمني من المعنى انطلاقا من الجزء المصرح به في الاستعارة . ويعد هذا الإنتاج الدلالي الذي يتضمن حكم قيمة مقبولا من لدن المستمع غير قابل للدحض والاعتراض لأنه ثمرة تأويل ذاتي . ومعنى هذا أن الاعتراض على قولنا : «فلان بليد وعنيد» أيسر من الاعتراض على قولنا : «فلان حمار» . ذلك أن الحكم في الحالة الأولى ، صريح على لسان المتكلم ، بينما هو ، في الحالة الثانية ، من استنتاج المخاطب : إنه نتيجة تأويله ومن السهل دائما أن ننفي ما يقوله من يتحدث إلينا أكثر مما يسهل علينا أن ننفي ما نستنتج نحن عن طريق عملية تأويلية [...] إن أحكام القيمة التي تتضمنها الاستعارات أقل التباسا من غيرها ، إنها أقرب إلى الفهم ، ولو كانت أصعب كثيرا في التحليل . ولهذه الصعوبة كان الدحض أشد عسرا ، ولكنها تزيد الاستعارة الحجاجية قوة»[2] فالقيمة الحجاجية للاستعارة تتجلى في كون حكم القيمة في

---

(١) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، ط١ ، جدة ، دار المدني ١٩٩١م ، ص١٣٩ .

(٢) ميشال لوغرين ، «الاستعارة والحجاج» ، ص ٨٨ .

الحالة الأولى جاء مصرحا به من قبل المتكلم ، في حين جاء في الحالة الثانية مستنتجا من قبل المستمع . فهو ثمرة تأويله لذلك القول . ومعلوم أن دحض ما يعرضه عليك مخاطبك على وجه التصريح لأيسر من دحض ما تستنتجه أنت بنفسك بواسطة مجهودك التأويلي . ذلك أن «طي الصفات المشتركة قد يكون أدعى لقبول المتوالية القياسية من لدن المستمع مما لو ذكرت صراحة»(١) ولعل هذه الطريقة الحجاجية في تقديم المعاني هو ما سماه الفخر الرازي الأسرار اللطيفة ، ويقصد بها أن النفس إذا عرفت الشيء من وجه دون وجه ، فإن القدر المشعور به من بعض الوجوه يشوقها إلى تحصيل ما لم تكن تعلم . فتقع لها بسبب ذلك التحصيل لذة . وبسبب ذلك الامتناع ألم لأن «الشوق يفيد حصول آلام ولذات متوالية متعاقبة ، لأنه بقدر ما يصل يلتذ ، وبقدر ما يمتنع وصوله يتألم . والشعور باللذة حال زوال الألم يوجب مزيد الالتذاذ والابتهاج والسرور»(٢) . في حين أن النفس إذا أحاطت بالشيء من جميع الوجوه لم يبق لها شوق له أصلا ، لأن تحصيل الحاصل ضرب من العبث ، كما أنها إذا امتنع عليها معرفة الشيء من جميع الوجوه لم يحصل لها شوق إليه ، ومن ثم كان الجزء الذي يتوصل إليه القارئ بنفسه أقدر على الإقناع وأمكن في النفس ، ذلك أن «الإبهام يوجب ألم النفس لجهلها له ، والتفسير يوجب لذتها ، واللذة بعد الألم لأقوى منها ابتداء ، وهذا معلوم بالوجدان» .(٣)

---

(١) طه عبد الرحمان : في أصول الحوار وتجديد علم الكلام/ ط٢/ البيضاء المركز الثقافي العربي ٢٠٠٠م ص١٠٨ .

(٢) الرازي : التفسير الكبير ، ط٢ طهران ، دار الكتب العلمية (د ت) ١٩٤٩/١ .

(٣) ابن علي الجرجاني : الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق عبد القادر حسين ، د .ط القاهرة دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، د ت ، ص ١٥٣ .

وتأسيسا على ما سبق يرفض «بيرلمان» المنظور التصويري للاستعارة ، لأنه لا ينظر إلى الاستعارة من الزاوية الحجاجية ، وإنما ينظر لها من زاوية شعرية لا ترى في الاستعارة إلا الجانب الزخرفي القائم على نقل المعاني المجردة إلى معاني محسوسة .

٢-٥-١ . نقد المقاربة الحسية للاستعارة:

يرجع ظهور النزعة الحسية في تعريف الاستعارة إلى مجموعة من الشعراء الانجليز الذين عرفوا باسم التصويريين «ولعل أشهرهم» ، «عزراباوند» الذي تأثر بالشاعر والناقد «تي أي هيوم» الذي يرى بأن الشعر» لغة عينية بصرية [...]إنها دائما تسعى إلى إيقافك لترى باستمرار شيئا ماديا ، لمنعك من الانزلاق في عملية التجريد . إنها تختار نعوتا جديدة واستعارات جديدة لأن القديمة منها تفقد القدرة على إيصال الشيء المادي»[١] والاستعارة حسب هيوم -هي الصورة المرئية ، ذلك أن المرء لا يستطيع أن يكتب ما لم ير «دلالة بصرية أمام عينيه»[٢] ، والواقع أننا نجد جذور هذه النزعة البصرية للاستعارة لدى أرسطو ، حيث يقول :

«إن الاستعارة المتناسبة تجعل الأشياء تمثل أمام العيون»[٣] .

---

(1) T.E Hulme Speculation, Essays on Humanism and the philosophy of ert , london 1960 pp. 134-135.

(نقلا عن ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) ، ط١ (بيروت دار الآداب ١٩٩٢م) ، ص٥٣ .

(2) T.E Hulme "Notes en languge and style" Herbent Read ed. Tje Criterion. A Quarterly Review III (July. 1952) P 488.

(نقلا عن ريتا عوض : بنية القصيدة الجاهلية/ ص٥٤) .

(٣) أرسطو : الخطابة ، ص ٢٢٤-٢٢٥ .

كما نلفيها أيضا عند جان كوهن J.Cohen ، فالمجاز -بالنسبة إليه- «محسوس ، أي أنه يكون صورة ، إنه يجعلنا نشاهد ، بينما المعنى الحقيقي يجعلنا نفكر [...] . إن الكلمات التي كانت تميل في بدائيتها إلى المحسوس تتطور عادة في التعريف ، أما لغة البلاغة فإنها عودة إلى المنابع»[١] . وهذا ما يؤكد كذلك «جان مولينو» بقوله : إن «الاستعارة لا تستهدف الكشف عن أوجه الشبه والاختلاف بين كيانين ، وتغيير معرفتنا بالعالم وحسب ، وإنما ينبغي لها استحضار المرئي ، إن جميع المنظرين وكل النقاد مهما اختلفت تصوراتهم للاستعارة ، مجتمعون على هذه النقطة : ينبغي للاستعارة أن تجعلنا نشاهد»[٢] .

وقد تعرضت هذه النزعة الحسية في تمثل الاستعارة إلى النقد سواء من أصحاب النظرية التفاعلية للاستعارة وتحديدا «ريتشاردز I.A. Richards» أم من أصحاب المقاربة الحجاجية كـ «بيرلمان» .

فريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة» يصف تركيز هيوم على الناحية البصرية للاستعارة بأنه خطأ صارخ لأنه يحول الشعر إلى مجرد محاكاة سلبية رديئة ، كما أنه لايؤدي إلى إدراك بعض الأنواع الشعرية العظيمة القائمة على التجريد ، يقول : «إن لغة أعظم الشعر غالبا ما تكون تجريدية إلى حد بعيد . وهي تهدف بالضبط إلى أن تجعلنا نتساق وراء عمليات وتصورات تجريدية»[٣]

ويرى أيضا أن سبب ما وقع فيه «هيوم» من خطأ كبير ، يعزى إلى سببين اثنين هما :[٤]

---

(1) John Cohen, Théorie de la figure, in semantique de la poésie, ed Seuil, paris 1979,p.124.

(نقلا عن محمد الولي ، الصورة الشعرية ، ص٨٦) .

(2) J. Molino et all "Présentation/ problèmes de la Métaphore" In Langages N 54, p.35.

(٣) ريتشاردز . فلسفة البلاغة ث : سعيد الغانمي وناصر حلاوي /ط١ (البيضاء ، إفريقيا الشرق ، ٢٠٠٢م) ص١٢٤ .

(٤) نفسه : ١٢٤-١٢٧ .

الأول : استخدامه للفظ (يرى) ولفظ (بصري) بمعناهما الحرفي ، في حين
ينبغي استخدامهما على سبيل المجاز .

الثاني : أنه أخطأ في نقل التضاد القائم بين المحمول والحامل إلى الاستعارة بوصفها وحدة مزدوجة تتضمن المحمول والحامل ومعناهما . وهذا أمر يسهل الخلط فيه -حسب قوله «لأن بقاء التمييز بينهما قائما أمر صعب ، لا سيما عندما تعني الاستعارة (ومرادفاتها) بعض الأحيان الحامل فقط وبعض الأحيان الحامل والمحمول مجتمعين»[1] .

من الواضح أن «ريتشاردز» لا يحصر قيمة الاستعارة في التقديم الحسي ، وإنما يجعل قيمتها في الخاصية التجريدية التي يتميز بها الشعر العظيم . فالاستعارة لا تنقل الإحساسات الحسية فقط ، وإنما تنقل إلى جانب ذلك ، الشعور والفكر ؛ وهي بذلك ليست زينة وزخرفا وإنما هي رؤية للوجود وأداة معرفية في المقام الأول .

أما «بيرلمان» فينتقد اعتبار الاستعارة مجرد نقل للمعاني المجردة إلى لغة المشهد والمنظور ، لأن ذلك -في نظره- تصور خاطئ لفعالية الاستعارة . يقول :

«إن التوحد الاستعاري ، حتى حينما يتعلق الأمر بتناسبات ذات طابع مشهدي لا تضعنا أمام صورة . فـ : «زهرة الريشة» و«حزمة أجنحة» «ومركب القشور» لا توحي بشيء ملموس واقعي أو خيالي يمثل الطائر أو السمكة ، إن تصور الاستعارة بوصفها مشتقة من التناسب . والتناسب بوصفه مواجهة بين العلاقات لهو السبيل الذي يبدو لنا أكثر فعالية لمقاومة الخطأ النظري الذي أدانه «ريتشاردز بحق» ، وهو اعتبار الاستعارة صورة»[2] .

إن بيرلمان لا يمكنه أن يتخلى عن قناعة جوهرية ، وهي أن الأصل في الاستعارة التناسب ، وأن التوحد الاستعاري بين الشبيه Phore والموضوع Thème

---

(١) ريتشاردز . فلسفة البلاغة : ص ١٢٧ .

(٢) الملك : ٨ .

لا ينبغي أن يوهمنا بأن العلاقة تقوم بين شيئين يشتركان في سمة مشتركة ، إذ لابد من ملاحظة بنية التناسب في الاستعارة من خلال استحضار العناصر المحذوفة . وهو ما يجعل من التطابق بين المستعار منه والمستعار له قائما على العلاقة بين العلاقات . ومن ثم تصبح الاستعارة ذات طابع تجريدي بالرغم من اعتمادها على تناسبات ذات طابع مشهدي . فبيرلمان لا يعتبر الاستعارة مجرد رسم للأشياء كأننا نراها ، فهو يرى أن الاستعارة مقوم حجاجي يسعى إلى التأثير في المتلقي وتغيير سلوكاته واعتقاداته انطلاقا من التناسبات التجريدية المبرمة بين الشبيه Phore والموضوع Thème إلى درجة لا يمكن معها معرفة أي الطرفين هو الموضوع وأيهما هو الحامل إلا بالاعتماد على السياق والمقام .

وبناء على ما سبق ، فإننا لا ننفي عن الطابع الحسي للاستعارة أي وظيفة حجاجية . فالاستعارة القرآنية اعتمدت في إقناع المتلقي على تحويل المعاني المجردة إلى لغة المشهد والمنظور ، إذ يتم الانتقال مما هو مجرد إلى ما هو حسي ، أو مما هو حسي إلى ما هو أشد تمكنا في الصفات الحسية . فقوله تعالى ﴿تكاد تميز من الغيظ﴾[١] أبلغ من أي تعبير آخر «لأن مقدار شدة الغيظ على النفس محسوس»[٢] وأن قوله تعالى : ﴿فجعلناه هباء منثورا﴾[٣] أبلغ لأنه «بيان قد أخرج ما لا تقع عليه حاسة إلى ما تقع عليه حاسة»[٤] . وقوله تعالى : ﴿ويبغونها عوجا﴾[٥] «أبلغ لما فيه من البيان بالإحاطة على ما يقع عليه

(١) الملك : ٨ .

(٢) الرماني : النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها ، محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، ط١ ، القاهرة ، دار المعارف ، د ت .ص٨٧ .

(٣) الفرقان : ٢٣ .

(٤) النكت : ٨٦-٨٧ .

(٥) الأعراف : ٤٤ .

الإحساس»[1] . وقوله تعالى : ﴿ألم تر أنهم في كل واد يهيمون﴾[2] أبلغ لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يقع عليه الإدراك من تخليط»[3] .

وتدل كلمتا «الإدراك» و«الإحساس» ، في الغالب ، على الجانب البصري التصويري للاستعارة . ويظهر هذا من تفسير الرماني لقوله عز وجل : ﴿لتخرج الناس من الظلمات إلى النور﴾[4] أبلغ «لما فيه من البيان بالإخراج إلى ما يدرك بالأبصار»[5] وقوله تعالى : ﴿فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس﴾[6] أبلغ «لما فيه من الإحالة على إدراك البصر»[7] .

من الواضح إذا ، أن بلاغة الاستعارة القرآنية تكون في قدرتها على تصوير المعنى وتقديمه حسيا إلى المتلقي قصد التأثير فيه وتغيير معتقداته . ومن ثم . فحسية الاستعارة القرآنية ليست مجرد زخرف وزينة ، وإنما هي حث على الفعل ودعوة لتغيير السلوك بما هو متوافق مع العقيدة ومنسجم معها . ولعل فيما أورده أبو حيان ما يقرر هذه الحقيقة ويؤكدها ، فقد سئل عن السبب «في طلب الإنسان فيما يسمعه ويقوله ويفعله ويرتئيه -الأمثال/ وما فائدة المثل؟ وما غناؤه عن مأتاه؟ وعلى ماذا قراره؟ فإن في المثل والمماثلة والتمثيل كلاما رائقا وغاية شريفة ، فأجابه مسكويه قائلا : «السبب في ذلك أنسنا بالحواس ، وألفنا لها أول كوننا ، ولأنها مبادئ علومنا ، ومنها نرتقي إلى غيرها . فإذا أخبر الإنسان بما لم يدركه ، أو حدث بما لم يشاهده ، وكان غريبا عنه ، طلب له مثالا من الحس ،

(١) النكت : ٩٢ .

(٢) الشعراء : ٢٢٤ .

(٣) النكت : ٩٢-٩٣ .

(٤) إبراهيم : ١ .

(٥) النكت : ٩٢ .

(٦) يونس : ٢٤ .

(٧) النكت : ٩٢ .

فإذا أعطي ذلك أنس به ، وسكن إليه لإلفه له . وقد يعرض في المحسوسات أيضا هذا العارض ، أعني أن إنسانا لو حدث عن النعامة والزرافة والفيل والتمساح ، لطلب أن يصور له ليقع بصره عليه ، ويحصل تحت حسه البصري ، ولا يقنع فيما طريقه حس البصر بحس السمع حتى يرده إليه بعينيه [...] فأما المعقولات فلما كانت صورها ألطف من أن تقع تحت الحس ، وأبعد من أن تمثل بمثال الحس إلا على جهة القريب ، صارت أحرى أن تكون غريبة غير مألوفة]و[النفس تسكن إلى مثل وإن لم يكن مثلا ، لتأنس به من وحشة الغربة ، فإذا ألفتها ، وقويت على تأملها بعين عقلها من غير مثال ، سهل حينئذ عليها تأمل أمثالها»[١]

هكذا يبدو أن حجاجية الاستعارة تستمد قيمتها من مجال المحسوسات المنتزعة من تجارب الناس المادية وممارستهم المعيشية ، ومشاهداتهم العينية ، فضلا عن مجالهم الاعتقادي والفكري والثقافي . وقد سبق لعبد القاهر الجرجاني أن أبرز دور الحواس في إقناع النفوس حيث قال : «إن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصريح بعد مكني . وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم وثقتها به في المعرفة أحكم ، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، لأن العلم المستفاد من طرف الحواس أو المركوز فيهما من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام ، وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ، كما قالوا : ليس الخبر كالمعاينة ، ولا الظن كاليقين»[٢] .

وباختصار ، يمكن القول : إن تقديم الاستعارة للمعنى في صورة حسية تنقل

---

(١) أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل ، نشره أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠م ، ص٢٤٠-٢٤١ .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ١٢١ .

الأفكار المجردة إلى ما هو عيني محسوس ، لا يعني أنها مجرد زخرف أو زينة ، وأنها تعبر -فقط- عن المعنى ذاته في معرض حسن ، وإنما يعني ذلك أن للاستعارة وظيفة معرفية وحجاجية ، وأنها تتوسل بالحواس لتحقيق غايتها ومقاصدها البيانية . فالاستعارة تخرج الأغمض إلى الأوضح اعتمادا على ما تقع عليه الحاسة وتراه العين . فالمشاهد أوضح من الغائب ، والاستعارة المرتبطة بما يدرك بالعيان والبصر أكثر إقناعا وأشد تأثيرا في المتلقي لأنها واضحة مشروعة . ولذلك تعد الاستعارة بليغة أي حجاجية إذا وقع الانتقال فيها من الواضح إلى الأوضح أو من الناقص إلى الزائد أو من الأدنى إلى الأعلى أو من الأضعف إلى الأقوى ، فيصبح المستعار منه أكثر تمكنا في وجه الشبه الجامع بينه وبين المستعار له . وإذا لم يحصل ذلك فقدت الصورة قيمتها البيانية والحجاجية والمعرفية .

٣- خلاصة ونتائج:

يمكن إجمال ما انتهى إليه هذا الفصل في الآتي :

- مقاربة بيرلمان للاستعارة في ضوء نظرية بلاغية جديدة تتوخى تشييد منطق للقيم قائم على الحجاج .
- تصنيف الاستعارة ضمن الحجج القائمة على الوصل ، وهي المثل والتوضيح والنموذج والتمثيل .
- الاستعارة هي تناسب مكثف يروم الإقناع والإفحام .
- لا ينفي البعد الحسي التصويري للاستعارة خاصيتها التجريدية القائمة على التناسب .
- وظائف الاستعارة وفق هذا المنظور استكشافية ومعرفية وحجاجية .
- تكمن فعالية الاستعارة في تمثلها للمستمع وثقافته ومقاصده والسياق التخاطبي والحواري .

إلا أن ما ينبغي التنبيه إليه هو أن الاستعارة في بعض النظريات لم تعد مرتبطة في نشأتها الجنينية باللغة وآلياتها الاستبدالية والتفاعلية والتداولية والحجاجية وإنما أصبحت مرتبطة بالنسق التصوري للإنسان . ومعنى هذا أن الاستعارة في اللغة هي مجرد تجل تعبيري وأسلوبي للاستعارات المتجذرة في نسقنا التصوري والثقافي . وهذا التصور الجديد سيعيد النظر في تحديد الاستعارة وأنماطها ووظيفتها ومقاصدها .

وهذا ما سيكشف عنه الفصل العاشر بنوع من الاستدلال أثناء التطرق إلى النظرية المعرفية التجريبية التفاعلية .

الفصل العاشر:

مفهوم الاستعارة في ضوء المقاربة التجريبية المعرفية التفاعلية

«جورج لايكوف ومارك جونسون نموذجا»

تقديــم

١ . نقد النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية

١ . ١- نقد النزعة الموضوعية

١ . ٢- نقد النزعة الذاتية

٢ . أسس ومبادئ المقاربة المعرفية التجريبية للاستعارة

٣ . تعريف الاستعارة

٣ . ١- أنماط الاستعارة

٣ . ١ . ١- الاستعارة الاتجاهية

٣ . ١ . ٢- الاستعارة البنيوية

٣ . ١ . ٣- الاستعارة الوجودية

٤ . الفرق بين الاستعارة الإبداعية والاستعارة التداولية

٥ . الاستعارة الميتة

٦ . الاستعارة بين المشابهة الخاصة والمشابهة التصورية

٦ . ١- مبادئ المشابهة بين البلاغة القديمة والمنظور المعرفي التجريبي

٧ . الاستعارات الجديدة ، استعارة الصور

٨ . نقد النموذج الاستعاري التجريبي

٩ . خلاصات ونتائج

مفهوم الاستعارة في ضوء المقاربة التجريبية المعرفية التفاعلية

جورج لايكوف ومارك جونسون نموذجا

تمهيد:

أحدثت المقاربة التجريبية المعرفية التفاعلية عند كل من «جورج لايكوف» و«مارك جونسون»[(١)] Georges Lakoff-Mark Jhonson قفزة نوعية في موضوع الاستعارة، انطلاقا من عمليتي الهدم والبناء: هدم الأسس الوضعية، التي هيمنت على التفكير البلاغي ردحا من الزمن، مما كشف عن نظرة لا ترى في الاستعارة إلا تزيينا وزخرفا للخطاب؛ وبناء رؤية جديدة، تنهض على بعد تجريبي جشطالتي يؤمن بقدرة الفرد على التفاعل جسديا وبيئيا وثقافيا مع محيطه في تشييد المعرفة وإنشاء اللغة. وهو ما أدى إلى اعتبار الاستعارة جزءا من البنية التصورية للإنسان، ومسلكا جوهريا في فهم الواقع وتمثله وفق نماذج وأطر وإسقاطات، تتخذ المعلوم قنطرة للوعي ببعض مظاهر التجربة وآليات انسجامها، فضلا عن استشراف آفاقها المستقبلية.

إلا أنه قبل الخوض في أهم الأسس والمبادئ التي تقوم عليها المقاربة المعرفية للاستعارة، لا بد من التطرق إلى أبرز الانتقادات التي وجهها «لايكوف» و«جونسون» للمبادئ التي تقوم عليها النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية:

---

(١) ينظر جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها.

١ ـ نقد النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية:

١-١ . نقد النزعة الموضوعية:

تعتمد النزعة الموضوعية على مجموعة من المبادئ تهمّ اللغة والمعنى والفهم والصدق ، وهي[١] :

- ارتباط الصدق بمطابقة الألفاظ للعالم .
- ارتكاز نظرية المعنى في اللغات الطبيعية على نظرية الصدق مستقلة عن الفهم البشري للغة وطرائق استعمالها .
- المعنى موضوعي ومتجرد ومستقل عن الفهم البشري .
- الجمل موضوعات [أو أشياء] مجردة لها بنيات ملازمة لها .
- معنى الجملة هو حاصل معاني أجزائها وبنيتها .
- التواصل هو رسالة حاملة لمعنى ثابت إلى متلق .
- فهم جملة ما ، هو نتاج معنى الجملة الموضوعي ، وما يعتقده الفرد بصدد العالم والسياق الذي قيلت فيه الجملة .

يبدو من هذه الأسس الرغبة في الابتعاد عن الذاتية وما يرتبط بها من جوانب نفسية واجتماعية عند مستعملي اللغة . فالألفاظ ـ حسب أصحاب النزعة الموضوعية ـ تطابق العالم ومظاهره بمعزل عن الفهم البشري ، وما يقتضيه من توظيف للنوايا ، والتجربة الحسية ، والأفكار الذهنية ، والقواعد الاجتماعية ، والمواضعات ، والاطرادات . ومعنى هذا أن اللغة مجرد «أنسقة دلالية مجردة تربط فيها الرموز بمظاهر العالم»[٢] . إلا أن «لايكوف» و«جونسون» انتقدا هذا المذهب ، واتفقا على بطلانه لأن «جزءا كبيرا من البنية التصورية للغة ذو طبيعة

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ١٩٠ .

(٢) نفسه : ١٩٣ .

استعارية»[1] ، كما أن هذه البنية التصورية تقوم على تجربة الفرد الفيزيائية والثقافية[2] . فاللغة ليست مستقلة عن فهم الفرد وثقافته وتجربته ومشاعره وانفعالاته ، إنها جزء من نمط تفكيره وتمثله للعالم الذي يسكنه . وهكذا يتم نقض مبدأ الصدق الموضوعي المطلق للعبارة اللغوية ودحضه . فالصدق نسبي وله علاقة بالاستعمال والفهم البشريين للغة والاختلاف الثقافي . ومن ثم ، فالمعنى لا يمكن أن يوصف بالموضوعية لأنه ليس مستقلا عن الذات المدركة وخلفياتها الثقافية والنفسية . ولهذا ، فالأشياء والموضوعات لا تمتلك خصائص ملازمة لها ، وعلاقات ثابتة فيما بينها ، مستقلة عن الإدراك البشري . فالأشياء والموضوعات لا تفهم إلا انطلاقا من مقولات مدثرة بتجربتنا الثقافية والنفسية تبئر بعض الخصائص التي توافق نوايانا ، وتقلل من سمات أخرى أو تخفيها . وبما «أن الأبعاد الطبيعية لمقولاتنا (الإدراكية والوظيفية . . .) تنتج عن تفاعلاتنا مع العالم ، فإن الخصائص التي تصفها هذه الأبعاد ، ليست خصائص تنتمي بشكل خاص إلى الأشياء في ذاتها ، بل هي خصائص تفاعلية أساسها الجهاز الإدراكي البشري والتصورات الوظيفية عند البشر»[3] .

وعلى هذا الأساس ، لا يمكن التسليم بإمكان وجود نظرية للمعنى تأليفيه ناجمة عن تجميع معاني أجزاء الجملة ، وصيغة تركيبها ، وصالحة لأن تطابق أي مقام في العالم ، له شروط الصدق نفسها ، ذلك أن المعنى ـ حسب التصور المعرفي ـ لا يتولد بمعزل عن الفهم البشري والاختلاف الثقافي . ومن ثم استحالة «بناء لغة منطقية وحيدة تنطبق بصورة كلية ، وتترجم إليها كل اللغات بشكل كاف»[4] . فنظرية التواصل المضمرة في النزعة الموضوعية ترى بأنه

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص١٩٠ .

(٢) نفســـه : ١٩٠ .

(٣) نفسه : ١٦٦ .

(٤) نفســـه : ١٩٥ .

«بالإمكان، موضوعيا، أن نقول ما نعنيه فعلا، وتكون الإخفاقات في التواصل عبارة عن أخطاء ذاتية. وبما أن المعاني تمثلها موضوعيا الكلمات، فإن هذه الأخطاء لا يمكن أن تأتي إلا من مصدرين: إما أنك لم تستعمل الكلمات المناسبة في قولك لما تعنيه، وإما أنك فُهِمتَ خطأ»[1]. وهكذا تقتضي الموضوعية تفادي استعمال الاستعارة واللغة المجازية التخييلية لأن معانيهما «ليست واضحة ودقيقة، ولا توافق بصفة واضحة الواقع»[2]. وقد استمر هذا الازدراء بقدرة الاستعارة على التعبير السليم، وإنتاج المعرفة في الفكر الغربي التجريبي الوضعي مع هوبز Hobbes، إذ يرى أنها «سراب، والاحتجاج بواسطتها هو بمثابة التيه داخل سخافات لا محصورة، وما تنتهي إليه هو الفتنة وعدم الاحترام»[3]. بل إن هوبز قد اعتبر «استعمال الاستعارات والمجازات وباقي الأشكال البلاغية عوض الألفاظ الحقيقية»[4] منافيا للعقل، ولا يمكن قبوله «في الحساب أو في البحث عن الحقيقة»[5]. وهذا ما أكده لوك Lock بقوله: «... إذا أردنا أن نتحدث عن الأشياء كما هي، يجب أن نعترف أنه باستثناء النظام والوضوح، كل الأشكال الفنية والبلاغية التي نعطيها للألفاظ تتبع قواعد فصيحة مبتدعة لا تكمن وظيفتها إلا في دَسٍّ أفكار خاطئة، وفي تحريك العواطف. وبذلك فهي تُخَطِّئُ أحكامنا عن طريق احتيالات مضبوطة. وبهذا فإنه، رغم أن جدارتها بالثناء وجوازها في الخطابة يجعلانها مستحسنة في الخطب الرنانة الموجهة إلى الشعب، فهي يجب أن تتجنب، بدون شك، كلية في الخطابات الإخبارية والتعليمية. أما فيما يخص الصدق والمعرفة، فإنه

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها، ص: ١٨٦.

(٢) نفســه: ١٨٣.

(٣) نفســه: ١٨٤، (الفصل الخامس من اللوياتان leviathan).

(٤) نفســه: ١٨٤-١٨٥.

(٥) نفســه: ١٨٥.

لا يمكن أن ننظر إليها إلا باعتبارها نقيصة كبيرة سواء في اللغة أو في الشخص الذي يستعملها»[1] .

إن الاستعارة من منظور وضعي تجريبي جرثومة لغوية لا تسهم في إنتاج الحقيقة والمعرفة ، فسبيلها سبيل الوهم والخداع والإغواء . وهي عدوة الصدق العلمي ، والعقلانية والدقة والعدالة والنزاهة والتجرد . . . . وقد لخص صامويل باركر Samuel Barker هذا الموقف بقوله : «وكل هذه النظريات الفلسفية التي تعبر عن نفسها بواسطة مفاهيم استعارية فقط ، ليست صادقة حقيقة ، إنها ليست سوى إنتاجات خيال مكسوة (مثل دمى الأطفال) بألفاظ فارغة براقة . . . وبهذا فأهواؤها اللعوب والخصبة التي تتسلل إلى سرير العقل لا تدنس العقل بعدم عفتها وعناقها غير الشرعي له فحسب ، بل عوض التصورات الحقيقية وتقرير الأشياء ، تلقح الذهن بأوهام مائعة»[2] .

والملاحظ أن التواصل اللغوي لا يخلو من تعابير لا يقصد بها معناها الموضوعي ، وإنما معنى آخر . وقد تعامل ذوو النزعة الموضوعية مع الأساليب المجازية والتلميحات والسخرية باعتبارها «طريقة غير مباشرة عن المعنى الموضوعي (م) ، وذلك باستعمال اللغة التي تستعمل حرفيا للحديث عن معنى موضوعي آخر (م) ، وهو معنى كاذب دائما وبشكل صارخ»[3] . ومعنى هذا ، أن المعنى المجازي لا يشمل معاني الكلمات ، وإنما يشمل نية المتكلم وقصده . ولهذا ففهم الاستعارة لدى أصحاب النزعة الموضوعية يقتضي التخلي عن الفهم المباشر للجملة ، ونهج طريق الفهم غير المباشر وتبيُّن «متى يكون المتكلم مستعملا الجملة لإفادة معنى غير مباشر ، ومتى يكون المعنى المراد مفهوما بشكل مباشر

---

(١) نفســه : ١٨٥ (ضمن كتابه : محاولة في الفهم البشري ، الكتاب ٣ الفصل ١٠) .

(٢) من كتاب : النقد الحر والنزيه للفلسفة الأفلاطونية (١٦٦٦) ، نقلا عن : الاستعارات التي نحيا بها : ١٨٥ .

(٣) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ١٩٨-١٩٩ .

من خلال شروط الصدق الموضوعية»[1] .

وفي المقابل ، فإن التصور المعرفي التجريبي التفاعلي يرى بأن الاستعارة ليست خاصية لغوية فحسب ، وإنما هي جزء لا يتجزأ من نسقنا التصوري . ولذلك فهي حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية ، وتُبَنْيِنُ طريقة تفكيرنا وتعاملنا وسلوكنا . ومعنى هذا أن «الاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكل منا»[2] . فاستعارة : «الجدال حرب» لا تكمن في الألفاظ فقط ، وإنما كذلك في تصورنا للجدال نفسه . «إن لغة الجدال ليست شعرية أو تخييلية أو بلاغية ، إنها حرفية ، فنحن نتحدث بهذا الشكل عن الجدالات لأننا نتصورها كذلك . ونتصرف باعتبار الطريقة التي نتصور بها الأشياء»[3] . وعلى هذا الأساس ، فإن الاستعارة ليست تزيينا وزخرفا وتضليلا ، وإنما هي وسيلة لفهم الذات والآخر والعالم ، وسبيلا للتواصل ، وإنتاج المعرفة والتنبؤ بالحقائق .

١-٢. نقد النزعة الذاتية:

تقوم النزعة الذاتية على مجموعة من المسلمات ، هي[4] :

* إن مصدر المعرفة هو حدس الفرد وحواسه وذوقه الجمالي ، وممارسته الأخلاقية ووعيه الروحي ، بصرف النظر عن المعرفة العقلية والموضوعية المطلقة .
* إن سبيل الحقيقة الذاتية هو الخيال لا العقل .
* التجربة الذاتية فريدة ، ولا يمكن نقلها إلى الآخر .

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص١٩٨ .

(٢) نفسه : ٢٣ .

(٣) نفسه :٢٣ .

(٤) نفسه :١٨٣ - ٢١١ و٢١٢ .

* لا يمكن إخضاع التجربة الذاتية للبنينة ، لأن كل بنينة إجراء اصطناعي .
* لا تمتلك المعاني بنية طبيعية داخلية .
* ليس للسياق الفيزيائي والثقافي والشخصي بنية طبيعية .
* لا يمكن تمثيل المعنى بشكل طبيعي وكاف لأن كل ما يرتبط به غير مبنين .

من الواضح أن هذه المبادئ تنطلق من مسلمة جوهرية تقتضي بأن التجربة الفردية تتنافى مع كل بنينة داخلية . ومن ثم لا تفرض قيودا طبيعية على الفهم والمعنى والصدق . وهذا يختلف جذريا مع منطلقات التصور المعرفي التجريبي الذي يرى بأن «تجربتنا مبنينة بشكل شامل ، بواسطة جشطلتات تجريبية ذات بنية غير اعتباطية»[1] ، وأن البنية الطبيعية لتجربتنا بواسطة الاستعارة تتمكن من النقل الجزئي لتجارب الأفراد الخاصة غير المشتركة .

ولمزيد من التفصيل والتدقيق يمكن استخلاص أهم المسلمات الرئيسة التي يقوم عليها التصور المعرفي للاستعارة ، وعرضها فيما سيأتي .

٢ - أسس ومبادئ المقاربة المعرفية التجريبية للاستعارة:

إن نقد كل من «لايكوف وجونسون» للنزعة الموضوعية والذاتية في مقاربتهما لكيفية اشتغال المعنى الاستعاري أسفر عن نسق تفكيري جديد في موضوع الاستعارة ينهض على مجموعة من الأسس والمبادئ هي :

* لا ترتبط الاستعارة باللغة أو بالألفاظ ، وإنما ترتبط بالنسق التصوري للتفكير البشري والسلوك الإنساني الذي يعد في جزء كبير منه ذا طبيعة استعارية . ولهذا فإن الاستعارة تشمل اللغة العادية واللغة التخييلية الإبداعية .
* التصور الاستعاري ذو طبيعة نسقية تكشف عنه التحققات اللغوية المجازية

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ٢١٢ .

التي ترشد إلى مقولة دلالية كبرى متسمة بصفتي التشاكل والانسجام .

* إن الخاصية النسقية للاستعارة تقوم على مبدإ التجريد l'abstraction حيث تُظهر سمات مخصصة ، وتُخفي أخرى حسب المقاصد التداولية والبنيات الثقافية السائدة .
* إن الاستعارات ترتكز على تجربة الإنسان الفيزيائية والثقافية ، إذ هي التي تمنحها النسقية والكفاية الإنتاجية والتأويلية والبرمجة السلوكية .
* إن الاستعارة هي نقل المجرد إلى المحسوس بناء على تجربتنا الفيزيائية وتصوراتنا الثقافية .
* تضفي الاستعارة على الأشياء طابعا تشخيصيا تقويميا يحدد نظرتنا إليها ، ويرسم لنا مسارا تأويليا منسجما مع رؤية العالم السائدة في ثقافة معينة .
* اعتماد الاستعارات على عقد مشابهة بين نشاطين مختلفين من تجربتنا انطلاقا من بنينة جزئية تقوم على انتقاء بعض الأجزاء لا غير[(١)] .
* اعتماد فهم الاستعارة على سمات ناجمة عن تفاعلنا مع العالم وتجربتنا مع المحيط يجعله مباينا للطرح الموضوعي للحد الذي يفترض حيازة الشيء خصائص ملازمة ضرورية حتى تشمله مقتضيات المقولة الآتية : «كل شيء يعجز عن امتلاك خاصية أو خاصيتين يسقط خارج المقولة»[(٢)] .
* إن علاقة المشابهة التي تقوم عليها الاستعارة إبداعية ، ولا ترتكز على السمات المشتركة بين المستعار منه والمستعار له ، وإنما تعتمد على التوافق في التجربة والإحساس[(٣)] .
* الوظيفة الأساس للاستعارة هي الإفهام وتقديم المعرفة وليس التزيين والزخرفة .

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص١٠٠ .

(٢) نفسه ، ص ١٣٢ .

(٣) نفسه : ١٥٧ .

* لا نحتكم في الاستعارة إلى معيار الصدق ، وإنما إلى معيار النجاعة العملية ، وما يستتبع ذلك من إدراكات واستنتاجات . ومعنى هذا أن الصدق نسبي ، ويرتبط بثقافتنا وتجربتنا ، وهو ما ينزع عنه صفة الموضوعية المطلقة .

٣- تعريف الاستعارة:

الاستعارة وفق هذا التصور المعرفي التجريبي «وسيلة لتصور شيء من خلال شيء آخر ، ووظيفتها الأولى الفهم»[١] . ومعنى هذا أن انبثاق الشرارة الاستعارية مصدره إرادة فهم تصورات مجردة من خلال تصورات ملموسة متجذرة في نسقنا التجريبي والثقافي . كما أن التجلي اللغوي الاستعاري القائم على الاستبدال رهين ببنية التفكير المجازية في أصلها . ومن هنا كان لزاما التمييز بين الاستعارة بوصفها بنية ذهنية مجازية ، والتعبير الاستعاري ذي التمظهر اللفظي الدال على التباين بين مجالي الاستعارة . ومن ثم فإن أساس الاستعارة ليس اللغة ، وإنما الكيفية التي نتصور بها مجالا ذهنيا معينا بواسطة مجال ذهني آخر . وذلك قصد فهم الأشياء المجردة والأقل انبناء من خلال أشياء ومجالات ملموسة وأكثر بنينة .

٣-١ . أنماط الاستعارة:

لقد تمخض هذا النموذج المعرفي التجريبي عن ثلاثة أنماط من الاستعارة هي :

٣-١-١ . الاستعارة الاتجاهية:

يُقصد بها نسق كامل من التصورات المتعالقة ذات التوجه الفضائي القائمة

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ٥٦ .

على تجربة الفرد الفيزيائية والثقافية .[1] فالاستعارة في ضوء هذا النمط تنتظم في إطار توجه فضائي من قبيل : عال ، مستفل ، داخل ، خارج ، أمام ، وراء ، فوق ، تحت ، عميق ، سطحي ، مركزي ، هامشي .[2] إلا أن هذا التوجه الفضائي الناظم لهذا النوع من الفهم الاستعاري ينضبط لقواعد تجريبية وثقافية تمنحه الانسجام والقصدية ، وتنأى به عن مجال التنافر والاعتباطية . ولهذا فقولنا «السعادة فوق» هو الذي يبرر قولنا «أحس أنني في القمة اليوم»[3] . وهو الذي يضفي على مبدإ الاستعلاء قيمة السعادة والفرح على سبيل التعميم داخل نسق ثقافي معين لا يتصور فيه أن تكون عبارة من قبيل «ارتفعت معنوياتي» أني حزين[4] .

٣-١-٢. الاستعارة البنيوية:

هي أن يُبَنينَ تصورٌ ما استعاريا بواسطة تصور آخر .[5] ومثال ذلك فهم المناظرة الكلامية ضمن مقولة الحرب فنقول : «الجدال حرب» فنسقط تمثلنا الخاص بالاستراتيجيات الحربية على عملية التخاطب . فإذا كانت الحرب تتطلب مشاركين وتخطيطا ودفاعا وهجوما وربحا وخسارة ، فإن الجدال الكلامي على سبيل التماثل ، يدرك انطلاقا من التصور الحربي ، فنكون إزاء صراع كلامي بين طرفين يستعمل كل واحد منهما عتاده من الأدلة اللغوية لدحض موقف الآخر وأطروحته ، لتحقيق النصر وإلحاق الهزيمة بالخصم والعدو . وبهذا

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص٣٣ .

(٢) نفسه : ٣٣ .

(٣) نفسه : ص ٣٣ .

(٤) نفسه : ٣٧ .

(٥) نفسه : ٣٣ .

تكون الاستعارة البنيوية آلية استدلالية نتوسل بها لفهم مجال بمجال آخر أكثر بنينة وتجذرا في نسقنا التجريبي الثقافي .

٣-١-٣. الاستعارة الوجودية:

تقوم على بنينة ما هو مجرد انطلاقا مما هو محسوس . وتمنحنا : «طرقا للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات والأفكار باعتبارها كيانات ومواد»[١] . ويتخذ هذا النمط الاستعاري سبلا متعددة حسب تنوع حاجاتنا ، إذ يأتي على سبيل[٢] :

- الإحالة ، نحو : إننا نعمل من أجل السلام .
- التكميم ، نحو : يتطلب إنهاء هذا الكتاب قدرا كبيرا من الصبر .
- تعيين المظاهر ، نحو : وحشية الحرب تجعلنا غير إنسانيين .
- تعيين الأسباب ، نحو : كلفهم خلافهم الداخلي الهزيمة .
- تحديد الأهداف ، نحو : إني أغير نمط حياتي كي أعثر على السعادة الحقيقية .

٤- الفرق بين الاستعارة الإبداعية والاستعارة التداولية:

إن إدراك الفرق بين الاستعارة التداولية والاستعارة الإبداعية يقتضي الوعي بالطبيعة الجزئية للبنينة الاستعارية للتصورات ، ذلك أن الاستعارة لا تستنفد سمات المستعار منه بطريقة شمولية ، إذ تنتقي بعض السمات الدالة لفهم مجال معين انطلاقا من مجال آخر ، وتهمل سمات أخرى مندرجة في الاستعارة العامة ، ومعنى هذا أن الاستعارة التداولية تنهض على أساس السمات والعناصر المستعملة المؤثثة للسلوك اللغوي في الحياة اليومية ، فالمستعار

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص٤٥ .

(٢) نفسه : ٤٥ ، ٤٦ .

منه قد يملك سمات متعددة يحفل بها حقله الدلالي ، إلا أن هذه السمات تصنف إلى ما هو مستعمل وإلى ما هو مهمل ، ولتحقيق الفاعلية التواصلية يجنح المتكلم إلى استعمال السمات البارزة المألوفة حسب العرف والعادة المحايثين التي تستلزمها السياقات التداولية في الحديث اليومي ، وعلى هذا المنوال ، فالقول بأن النظريات بنايات لا يفهم إلا بتفكيك تأويلي يقوم بالتبئير على عنوانين رئيسين هما : البنى والأساس . وإهمال عناصر أخرى على سبيل التجربة مثل السقف والغرف الداخلية والسلالم والردهات ، بالرغم من كونها جزءا لا يتجزأ من ماهية المستعار منه وتصوره المعرفي التجريبي . وهذا ما بينه جورج لا يكوف ومارك جونسن إذ قالا :

«إن العناصر التي تنتمي إلى تصور البناية والتي تستعمل لبنينة تصور النظرية هي «الأسس والهياكل ، أما السقف والغرف الداخلية والسلالم والردهات فعناصر بناء مهملة في تصور النظرية . وبهذا فإن استعارة النظريات بنايات تملك جزءا مستعملا [...] وجزءا مهملا . وتعد عبارات من قبيل : -بنى وأسس- أمثلة على الجزء المستعمل من هذا التصور الاستعاري»[(١)] .

وتبعا لهذا المنظور ، فإن الاستعارة التداولية القائمة على مبدأي التبئير والتجريد انطلاقا من التركيز على العناصر المستعملة البارزة وإهمال عناصر هامشية تصورا وتأويلا ، إنتاجا وتلقيا تتجاوز المجال الحرفي ، وتقتحم دائرة المجاز ، ذلك أن الاستعمال الحرفي لا يفقد أي عنصر أو سمة من حقله الدلالي الموسوعي في حين أن الاستعارة في جوهرها تتخلى عن جزء من بنيتها الدلالية لصالح جزء مستعمل يفي بالغرض المقصود سواء من جهة السيرورة الإبداعية أو من جهة السيرورة التأويلية للمتلقي .

أما الاستعارة الإبداعية المجازية التخييلية فهي التي تعدل عن نهج السبل

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها : ص :٧٣ .

المعبدة المألوفة ، وتبتكر رؤية جديدة اعتمادا على ثلاث عمليات ، وهي :[1]

- التوسيع
- الاستعمال
- الإبداع

فالتوسيع لا يخرج عن دائرة الجزء المستعمل عن طريق الترشيح بذكر سمات ملائمة للمستعار منه كقوله مثلا :

هذه الأشياء تشكل اللبنات والملاط في نظريتي»

حيث تم التبئير على هيكل البناية والمواد المستعملة في البناء .

أما الاستعمال فيشمل الأجزاء المهملة في الاستعارة غير التخييلية كقوله مثلا : «تحتوي نظريته على غرف كثيرة ودهاليز طويلة متعرجة»

بينما إبداع استعارة جديدة ، يتطلب الانعتاق من سياج بنية النسق التصوري العادي ، والتحليق في فضاءات الخيال الخلاق الذي يؤسس إطاراً مرجعياً متخيلاً ، ينم عن نمط غير مألوف في إدراك الواقع وأشيائه . وهو ما يستدعي من المتلقي ، في سعيه لفهم هذا النوع من الاستعارة ، بذل جهد مضاعف في التأويل ، لأنها زاغت به نحو أحراش لم تكتشف بعد ، وتفرض عليه هجر خطاطاته القرائية المعهودة ، وبناء شبكات تأويلية فريدة قادرة على تفكيك البنية التصورية المبتكرة للأشياء . ومثال ذلك قوله : «النظريات التقليدية أبيسية ، إنها تلد العديد من الأطفال الذين يحاربون بعضهم باستمرار» .

إن القاسم المشترك للاستعارة التخييلية هو الانزياح عن الجزء المستعمل في التصور الاستعاري العادي ، وهو انزياح تدرجي يبدأ بتوسيع ما هو مستعمل على سبيل التقوية والترشيح ، ويرتقي إلى التبئير على المهمل ، وينتهي إلى الخروج كلية من دائرتي المستعمل والمهمل ، وتشييد رؤية جديدة للأشياء انطلاقا من نسق تصوري بديع وفريد .

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ٧٤ .

٥- الاستعارة الميتة:

يقصد بها ذلك النمط الاستعاري المتحجر في صيغة تعبيرية غير متواترة ومنعزلة اقتضتها الحاجة والضرورة في لحظة استثنائية ، وأضحت جزءا من المواضعة اللغوية . وهذا النمط الاستعاري لا ينتظم في نسق مجازي شامل يتحكم في لغتنا وفكرنا وتصورنا . ومن ثم فقولنا : «قدم الجبل» أو «رجل الطاولة» وإن كان يضمر استعارة مكنية هي «الجبل شخص» إلا أن افتقاره للنسقية . واختزاله لعناصره المتكاثرة في جزء مستعمل وحيد يجعله من قبيل الاستعارات الميتة التي لا نحيا بها .(١)

فقد كان من الممكن أن يستثمر المتكلم إمكانات استعارة «الجبل شخص» ويبني استعارات جديدة قائمة على العناصر المهملة على سبيل التوسيع ، كأن يتحدث بعبارات متسلقي الجبال عن كتف الجبل ، وعن قهر الجبل وغزوه ، أو قتل الجبل لشخص معين أو أن يصير الجبل في العوالم الممكنة المتخيلة للرسوم المتحركة والروايات العجائبية كائنا حيا وعاملا ممثلا في البرامج السردية وما دام هذا النمط من الاستعارة يفتقد النسقية ، وأمسى حبيس صيغة تعبيرية متحجرة فإنه ليس من قبيل الاستعارات التي نحيا بها وتبنين أنشطتنا وفكرنا .

٦- الاستعارة بين المشابهة الخاصة والمشابهة التصورية:

من المعلوم أن تصنيف الصور البيانية يقوم على ملاحظة نوع العلاقة التي ينتظم في أفقها طرفين ينتميان إلى مجالين متباينين ، ذلك أن آلية العبور ، التي تمكن من الانتقال من كيان إلى آخر ليست نمطية ووحيدة ، فإذا كان المجاز المرسل لا يتقيد بعلاقة واحدة ، ويتولد انطلاقا من علاقات متعددة . فإن الكناية تقوم على المجاورة لأن وظيفتها إحالية تسمح باستعمال كيان معين مقام كيان آخر . أما الاستعارة فهي وسيلة لتصور شيء ما من خلال شيء آخر اعتمادا على علاقة المشابهة . إلا أن

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها .

السؤال المنتصب في هذا السياق ، هو ما طبيعة المشابهة التي ترتضيها النظرية المعرفية التجريبية؟ وما الفرق بينها وبين تصور المشابهة في التفكير البلاغي القديم ، والبلاغة الجديدة ذات الأساس الاستبدالي والدلالة البنيوية؟ تقتضي الإجابة عن هذين السؤالين تحديد رؤية كلا التصورين للمعنى والفهم والصدق وذلك بنوع من الإيجاز غير المخل الذي يسعف في تبين الخلاف الجوهري بين الاتجاهين .

٦-١ . مبادئ المشابهة في البلاغة القديمة وامتداداتها في البلاغة الجديدة:

تقوم المشابهة في التفكير البلاغي القديم وامتداداته في البلاغة الجديدة على مجموعة من المبادئ هي :[(١)]

❖ مبدأ الاستقلالية والتجرد:

يتألف العالم من كيانات مستقلة ، لها حدود فاصلة فيما بينها ، وتمتلك سمات ومقومات وخصائص ما هوية وجوهرية لا علاقة لها بالفهم البشري والتجربة الإنسانية . فالأسد شجاع في ذاته لأنه يتسم بصفة الشجاعة البارزة ضمن حقله الدلالي ، في استقلال عن الإدراك البشري والتأويل المرتبط بالسياقات والمقامات التواصلية المتعددة . ومن ثم ، فالمشابهة وفق هذا التصور ، لا تبنى من لدن ذات متلقية لها تجربة وخلفية معرفية ، وإنما يعاد إنتاجها انطلاقا من مدونة السمات الجاهزة والمصنفة في مقولات وتصورات قبلية

❖ مبدأ التطابق:

إن تحييد الذات المدركة للأشياء ، يعني استبعاد كل ما هو متغير وعرضي مرتبط بالمقام والسياق والتجربة الفردية بكل أبعادها الجشطالتية والتجريبية ،

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص : ١٨٢-١٨٣ .

والاقتصار على الشيء في استقلاليته وتميزه وتجرده ، ومن ثم لا يمتلك الشيء تصورات متعددة ومتكاثرة تتفاوت بتفاوت الذات المستقبلة والمؤولة . وإنما هناك تصور وحيد وأوحد مطابق للأشياء . فالأسد في الواقع المرجعي يطابق تصورنا للأسد الذي هو مجرد انعكاس سلبي لسماته وخصائصه دون تدخل للفهم البشري وموسوعته المعرفية . وعلى هذا الأساس تنحصر المشابهة في إطار خصائص الأشياء التي تلازمها في ذاتها والعلاقات الموجودة بينها ، والتي لا تختلف على صعيد البنينة والتصور عن المقولات والتصورات الناجزة سلفا . ومعنى هذا أن المعنى الاستعاري لا يبنى من لدن القارئ ، وإنما يكتشف ويستخرج من حالة الكمون إلى حالة البروز والظهور ، وذلك وفق مسار تأويلي مقيد بمقاربة موضوعية للأشياء .

❖ مبدأ أحادية المعنى:

تمتلك الكلمات معاني ثابتة لا ترتبط بتعدد المواقف والسياقات والمقامات والتجارب الفردية الذاتية ، ذلك أن اللغة إذا أرادت أن تكون واضحة ودقيقة ، وذات فعالية تواصلية ناجعة ومطابقة للحقيقة وموضوعية ينبغي أن تتوسل بالاستعمال الحرفي للكلمات ، والابتعاد عن اللغة الشعرية التخييلية المجازية البعيدة عن التصرف الفردي المفعم بالذاتية والأحاسيس الشخصية . فاللغة تعبير شفاف عن الفكر والواقع ، تقول الحقيقة بشكل موضوعي وواضح ودون تدخل للفهم البشري بكل أبعاده الجشطالتية والتجريبية . ومن ثم ، فأي علاقة بين المستعار منه والمستعار له فهي علاقة تقوم على سمات ثابتة للأشياء وملازمة لها ، ولا علاقة لها بأي إبداع خيالي وشعري ، بل هي مجرد توسيع للاستعمال الحرفي في سياق آخر مقصود من لدن المتكلم ومفهوم من لدن المتلقي الفاهم والمدرك لما يقتضيه الاستلزام الحواري في هذا المقام . أو هي مجرد استعارة حية فقدت نشاطها وقوتها من كثرة التداول فأمست ميتة ودخلت إلى مقبرة اللغة بواسطة المعجمة .

ومعنى هذا أن للكلمة معنى خاصا بها لا يتعداه إلى غيرها ، أو أن لها معنيين حرفيين على سبيل الاشتراك اللفظي أو أنها استعارة ميتة ، ففي قولنا «لا يمكن أن أهضم هذا الكلام» لن يعتبرها ذوو النزعة الموضوعية أبدا أمثلة للاستعارة الحية . إن «هضم» في نظرهم ، لها معنيان حرفيان (موضوعان) مختلفان متمايزان : هضم للأكل وهضم للأفكار . وبحسب هذا التفسير ستكون لدينا كلمتان مشتركتان لفظيا ، كما في اللفظين عين (منبع الماء ، وحاسة البصر . . .)[1] وسواء نظر إلى المعنى من زاوية الموقف التجريدي أو من زاوية الاشتراك اللفظي ، فإن المشابهة حسب التصورين معا تقتضي «توافر مشابهات موجودة قبلا أساسها الخصائص الملازمة»[2] . وهذا الأساس القبلي للمشابهة يتعارض مع التصور التجريبي المعرفي للاستعارة ، إذ المشابهة لا تتأسس حسب موقفه ، انطلاقا من خصائص ملازمة ، بل تتولد انطلاقا من خصائص تفاعلية[3] . «فقولنا الأفكار أغذية استعارة تتأسس على مشابهات غير ملازمة ، بل تأسس على استعارات أخرى ، وخصوصا الاستعارات التالية : الأفكار أغذية ، والذهن وعاء ، واستعارة المجرى . إن اعتبار الأفكار أشياء إسقاط لمنزلة الكيان على الظاهرة الذهنية ، وذلك عبر استعارة أنطولوجية ، واعتبار الذهن وعاء إسقاط لمنزلة الكيان وللاتجاه داخل-خارج على ملكتنا المعرفية (أي نشاط الذهن) وهذه الأشياء ليست خصائص موضوعية تلازم الأفكار والذهن . إنها خصائص تفاعلية تعكس الكيفية التي تدرك بها الظاهرة الذهنية انطلاقا من الاستعارة»[4] .

فالاستعارة ، وفق المنظور المعرفي التجريبي ، لا تقوم على مشابهات حرفية

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ٢٠٢ .

(٢) نفسه : ٢٠٣ .

(٣) نفسه : ٢٠٥ .

(٤) نفسه : ٢٠٤ .

قبلية ، وإنما تقوم في نسق أعلى تتولد عنه تعابير استعارية متعددة تتسم بالانسجام والاتساق . فالاستعارة ، إذن ، تبدع مشابهات أو بالأحرى تناظرات وتوافقات يلحظها الناس من خلال تفاعلهم التجريبي مع الأشياء . ومن ثم فالمشابهات التجريبية لا الموضوعية هي التي تتلاءم مع تصور لايكوف وجونسون ، وهذا ما يؤكده قولهما : «يتلخص موقفنا العام في أن الاستعارات التصورية تتأسس على ترابطات داخل تجربتنا . وقد تكون هذه الترابطات التجريبية من نوعين : إما تسايقا تجريبيا experimental co-occurrence أو مشابهة تجريبية . وتعد استعارة الأكثر فوق مثالا جيدا على التسايق التجريبي ، فهي ترتكز على تسايق نوعين من التجربة : زيادة المادة ورؤية صعود مستواها . أما المشابهة التجريبية فنجدها في استعارة الحياة لعبة حظ . حيث يمارس الناس تجربة أعمالهم في الحياة كما لو كانت لعبا (أو قمارا) ، وتدرك النتائج المحتملة لهذه الأعمال باعتبارها ربحا أو خسارة . وهاهنا تبدو الاستعارة مرتكزة على مشابهة تجريبية . وحين تمتد هذه الاستعارة [إلى مجالات أخرى] ، فإننا قد نقوم بتجريب مشابهات جديدة بين الحياة وألعاب الحظ»[(١)] .

واللافت للنظر أن المشابهة في هذه النظرية المعاصرة يمكن أن تفهم باعتبارها توافقات وتناظرات ، وذلك لقيامها على أساس استعاري في الأصل ، ولطابعها الإبداعي الذي يخلق مرجعا تخيليا جديدا لا علاقة له بالإطار المرجعي الموضوعي . فاستعارة الحب رحلة «عبارة عن توافقات أنطولوجية تميز التوافقات المعرفية ، ويتم ذلك بواسطة نسخ المعرفة المتعلقة بالرحلات بالمعرفة المتعلقة بالحب . ويمكننا هذا النوع من التوافقات من أن نصف ونفسر الحب باستعمال المعرفة التي نستعملها في وصف وتفسير الرحلات» .[(٢)]

ويؤكد هذا المعنى بقوله : « الاستعارة ليست تشبيها مجازيا ، بل إنها نمط

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، ص ١٥٨ .

(٢) جورج لايكوف : النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص٢٢ .

من التفكير يحَدد بحالات نسخ نسقية بين المجال المصدر والمجال الهدف ،[1] ونضيف أيضا : «ترتكز الاستعارة في معظمها على توافقات في تجاربنا ، بدلا من التشابه» ،[2] ومن ثم يمكن أن نفهم كيان الحب في ضوء كيان الحرب ، فنحصل على التناظرات والتوقعات الآتية :

كيان الحب	كيان الحرب
العاشقون	الصرعى
اكتساح قلب المحب	الغزو والإغارة
الإيقاع به في شراك اللذة والهوى	الكيد
الظفر بالمحبوب	الانتصار
استسلام الممتنع الهاجر	الهزيمة
الوشاة والعذال	الجواسيس
قلب المعشوق	الغنيمة

وهكذا يتم تشييد تناظرات وتشابهات «بين المجال ، المصدر «الحرب» والمجال الهدف (الحب) على ضوء الخطاطات الذهنية المؤطرة في الذاكرة والمخيلة . فهذه الخطاطات تبنين مكونات كل إطار باحثة عن المشترك بين المستعار منه والمستعار له . ومن ثم فهي عدة هيكلية تساعد على توجيه قراءتنا للنصوص وتأويلها»[3] .

ولا ينبغي أن يعزب عن الأذهان أن النظرية الاستعارية التصورية المعاصرة تقوم على ثلاثة مبادئ رئيسية هي :

أ . التعميم ، ويقصد به «القواعد التي تضبط تعدد المعنى»[4] بشكل يتيح الانتقال من كيان إلى آخر دون خرق قيد التناسب والانسجام .

---

(١) النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص ٢٦ .

(٢) نفسه : ٨٦ .

(٣) عبد الباسط لكراري ، دينامية الخيال ، مفاهيم وآليات الاشتغال ، ص ٤٧٦ .

(٤) النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص ١٨ .

ب . الثبات : يقصد به عدم إحداث أي تغيير على بنية صورة التصميم حيث يلائم المجال المصدر البنية الملازمة للمجال الهدف ، ذلك أن «الأجزاء الداخلية للمجال المصدر تتوافق مع الأجزاء الداخلية للمجال الهدف ، والأجزاء الخارجية للمجال المصدر تتوافق مع الأجزاء الخارجية للمجال الهدف . . . ونتيجة لذلك ستصبح بنية صورة التصميم غير قابلة لأن تنتهك»(1) .

ج- التناظرات:

تتأسس العلاقة بين المستعار منه والمستعار له على تناظرات قائمة على مجموعة من التوافقات الأنطولوجية تمكن من إسقاط النماذج الاستدلالية الخاصة بالمجال المصدر على النماذج الاستدلالية الخاصة بالمجال الهدف ، وذلك وفقا لمبدأي التعميم والثبات الضامنين للتناغم والانسجام والاتساق بين المجالين . ففي استعارة «الحب سفر» يفهم مجال الحب من خلال مجال السفر انطلاقا من التناظرات الآتية :

* العشاق هم المعادل الموضوعي للمسافرين
* علاقة الحب هي وسيلة السفرو الرحلة
* الهدف المشترك بين العشاق يشبه مكان الوصول
* الصعوبات التي تواجه العشاق تشبه عوائق الرحلة

فالتناظرات تنبني ، إذن ، على «مجموعة من التوافقات الأنطولوجية التي (. . .) تتم على إقامة تناظر بين المعرفة المتعلقة بالأسفار ، والمعرفة المستمدة من تجربة الحب»(2) . وبهذا تمَّ فهم مجال الحب من خلال مجال السفر متوسلين

---

(1) النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص٣٣ .

(2) لا يكوف (١٩٩٢) ، ص٤ ، نقلا عن دينامية الخيال ، ص ٤١٩ .

بنوع من التناظر التصوري الموحد والمنسجم الذي تتداخل فيه خطاطة المجالين في إطار بنية قابلة للاستيعاب والتأويل من لدن المتلقي .

٧- الاستعارات الجديدة؛ استعارات الصور:

إن إبداع استعارات جديدة يقتضي تشييد تناظر من نوع فريد ينسخ بنية مجال معين ببنية مجال آخر كما هو الحال في الاستعارات اليومية ، إلا أن هذا النسخ يتم بين صورة ذهنية وضعية وصورة مماثلة لها : يطلق عليها «استعارة الطلقة الواحدة تنسخ صورة واحدة على صورة أخرى»[١] . ففي هذا المقطع من التجربة الشعرية للهنود الحمر

والآن أنهار النساء
مطوقات بسمك فضي
يتحركن بلا عجل مثل النساء العاشقات
في الفجر بعد ليلة مع عشاقهن

تنسخ صورة لمشية بطيئة متعرجة لسيدة من الهنود الحمر على صورة جريان نهر بطيئ ومنعرج يرسل ضوءا خافتا . شبهت صورة حركة الضوء الخافت الذي ترسله مجموعة من سمك النهر بصورة الحزام .[٢] . من الملاحظ أن آليات التناظر في هذا المقطع الشعري تتم بين صورة ذهنية وصورة أخرى بنوع من التميز والفرادة التي تتطلب من المرسل بناء تناظرات انطلاقا من تجربته ورؤيته الأصيلة ، كما تتطلب من المتلقي إدراك التناظرات بنوع من الحدس الخلاق ، والتخيل العقلاني القائم على معرفته الموسوعية .

---

(١) النظرية المعاصرة للاستعارة ، ص ٥٩ .

(٢) نفسه : ٥٩ .

٨- نقد النموذج الاستعاري التجريبي:

يمكن تلخيص نقد النموذج الاستعاري التجريبي في الملاحظات الآتية :

١ . الفصل بين البنية التصورية والتجلي اللغوي ، مع التركيز على الحد المعرفي التجريبي ، وإهمال الأبعاد اللسانية وما تحيل عليه من فروقات دلالية وصوتية وتركيبية تضفي قيمة إبداعية وطرافة أسلوبية على اللغة الشعرية . ذلك أن معرفة العالم والتجربة والخلفية الثقافية التي تؤثث البنية الذهنية للمبدع لا يمكن أن تحل محل المعرفة اللغوية باعتبارها تجلياً ملموساً للواقع التجريبي والمعرفي ، إذ بالرغم من كون التعابير الاستعارية ترتد إلى الاستعارة العامة وفق مبدإ عدم التغيير والتناظر المؤسس على قاعدة تصورية متجانسة وموحدة ، فإنه لا يمكن أن نتجاهل التلوينات اللغوية وما تحمله من ظلال المعاني المحايثة لبنياتها الصوتية والتركيبية والدلالية . وهذا ما تدعو إليه الشعرية المعرفية على لسان «روفن تصور Reuven Tsur الذي يرى أن اعتبار الاستعارة كامنة في النسق التصوري ذي الأساس التجريبي ، لا يعني تحييد المعرفة اللغوية في فهم الاستعارات وتأويلها . ذلك أن اللغة هي التجسيد الملموس للبنية المعرفية الإدراكية للعالم . مما يجعل منها المدخل الملائم للفهم والتأويل . صحيح أن المعاني تؤول في بنيتها العميقة إلى معرفتنا بالعالم ومرجعياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية ، إلا أن التصريف اللغوي لتلك المعرفة قد يتنوع ويختلف رغم الإحالة على المرجع نفسه ، ومن ثم يصبح من الضروري الالتفات إلى اللغة في مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية لإدراك الفروق الدقيقة والمعاني اللطيفة التي تشكل الخاصية الجوهرية للغة الشعرية .(١)

٢ . اقتصار النموذج التجريبي على الإسقاط بين فضائين ذهنيين وفق علاقات ثابتة ونسقية ، في حين أن الاستعارة وفق تصور أصحاب نموذج الإدماج

---

(١) ينظر دينامية الخيال ، ص٤٢٦ – ٤٢٧ .

تتجاوز التفسير «الإدماجي المتنوي» ، إذ تتألف من أربعة فضاءات نمطية هي :

* المستعار منه
* المستعار له
* وجه الشبه
* الفضاء المدمج الخاص

وللإشارة فهذه الفضاءات الأربعة تتميز بتكسير الطابع الخطي والأحادي المهيمن على النموذج التجريبي حيث الإسقاط ينطلق من المجال المصدر إلى المجال الهدف ، ذلك أن النموذج الإدماجي ينطلق فيه الإسقاط من الفضائين المدخلين بطريقة تفاعلية ، ينجم عنه فضاء رابع يتسم حسب فوكونيي ، وتورنس[1] (١٩٩٦) بالإبداعية والأصالة ، لأنه عبارة عن توليفة جديدة مستخلصة بطريقة بنائية إنتاجا وتأويلا ، وذلك بتوظيف آليتي الإسقاط الجزئي والانتقائي بطريقة دينامية تتمخض عنها بنية جديدة ليست مجرد صدى للفضاءات الأصول ، وهو ما يمكن توضيحه من خلال هذه الخطاطة :[2] .

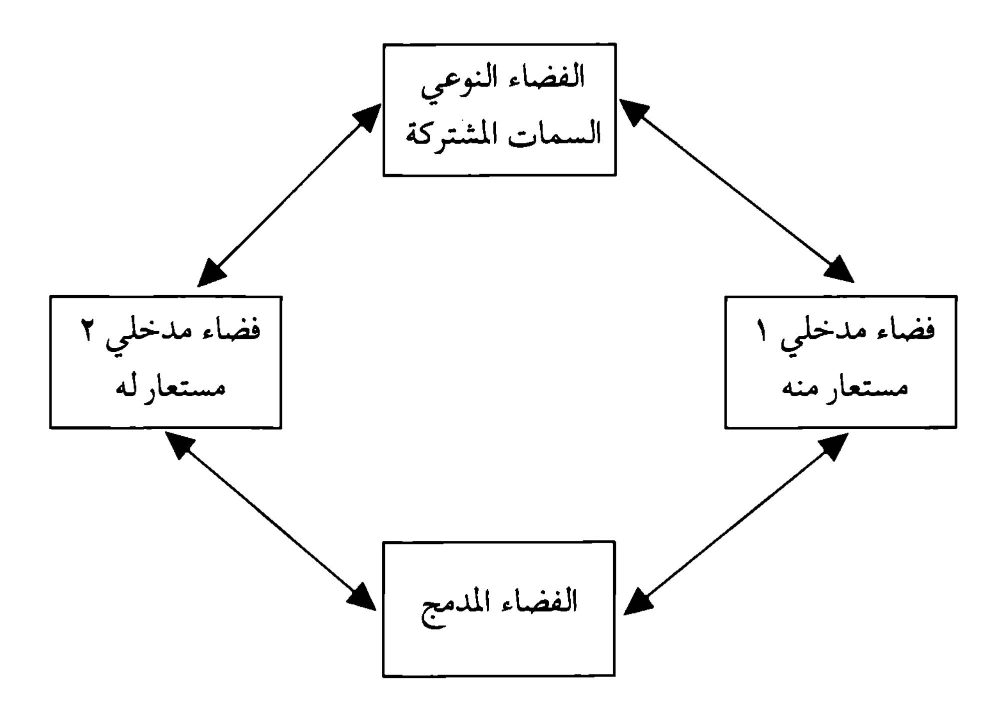
---

(1) Reuventsur: somes comments on the lakoffean conception of spatial Imagery in http:/ww.tan.ac.it/-tsurxx/spalial-Imagery Lakoff.

Coulson.s , and fauconnier.g: Fake guns and stonelions: conceptuel blending and private adjectives, In B. Fox.D- Jurafsky, and L. Michaelis (1999) (EDS), cognition and function in language. Palo Alto, Llto, L A: CSLI p(2).

M . Turner and fauconnier: Métaphor, Metonymy and Binding (1998) www. wam. Umd.edu/-mtuzn/www/met met.html p (1/16).

(٢) دينامية الخيال ، ص ٣٤٣ .



٩- خلاصات ونتائج:

يمكن تلخيص نتائج هذا الفصل في المبادئ الآتية :

- الاستعارة في جوهرها ، جزء من البنية التصورية للإنسان ، وليست ظاهرة لغوية .
- وظيفة الاستعارة هي فهم المجرد من خلال ما هو ملموس ومرتبط بتجربتنا الفيزيائية والجسدية والثقافية .
- لا تقتصر الاستعارة على اللغة التخييلية بل هي جزء من تفكيرنا وممارستنا اليومية .
- الاستعارة هي فهم مجال من خلال مجال آخر اعتمادا على توافقات أنطولوجية تنضبط لمبدأ عدم التغيير والانسجام والنسقية .
- هناك نوعان من حالات النسخ : نسخ بنية مجال معين ببنية مجال آخر ، ثم نسخ صورة ذهنية وضعية بصورة أخرى تسمى الاستعارة الجديدة .
- تستعمل الاستعارة في حياتنا اليومية بشكل لا شعوري وحي .

- تقوم الاستعارة في أغلبها على توافقات متجذرة في تجربتنا تنتظم ضمن أنساق وخلفية معرفية موسوعية وثقافية تتجاوز مبدأ التشابه والسمات النووية المعجمية .
- إبداع الاستعارة يقوم على ثلاث عمليات : التوسيع ، والاستعمال ، ثم الخلق .
- إن الاستعارة ذات الأساس التصوري ، في العمق ، تتجلى في ضوء بنيات سطحية لغوية صوتية وتركيبية ودلالية تنم عن تلوينات أسلوبية ذات مقاصد جمالية ومعرفية ، ومن ثم لا ينبغي الفصل بين الجانب التصوري واللغوي وبخاصة في مقاربة الخطاب الشعري .
- إن الاستعارة في إطار النموذج التجريبي تقوم على التقاطب الثنائي الخطي في حين أن الإدماج التصوري يقوم على توليفة رباعية دينامية تنم عن إبداعية الذهن البشري في تشييد دلالة جديدة بطريقة بنائية مبيانة للنموذج الميكانيكي .

الخاتمة:

من المعلوم أن كل فصل من هذا الكتاب انتهى بنتائج وخلاصات تفصيلية لأهم العلامات المميزة لمفهوم الاستعارة بنية ووظيفة وأنواعا ، في ضوء النسق الإبستيمي الغالب عند هذا العالم أو ذاك . وذلك رغبة في رسم مسار التفكير في الاستعارة في البلاغة الغربية انطلاقا من منارات شامخة دالة قادرة على إبراز التقاطعات والتباينات التي حكمت تدبر موضوع الاستعارة ضمن حقول معرفية متنوعة ، وعبر سيرورة تاريخية مديدة . ولهذا أكتفي في هذا المقام بالقول بأنني لا أدعي أنه بتركيزي في البحث على هؤلاء الأعلام ، أنني أنجزت عملا جامعا مانعا كما يقول أهل المنطق فالاستقراء التام مستحيل ، واستنفاده غاية صعبة المنال بالنسبة إلى الباحث الفرد في مجال محدد . ومع ذلك ، فقد آليت على نفسي أن أخوض هذه المغامرة بانتقاء نماذج ممثلة لأهم نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية آملا أن أكون قد وفقت ، على الأقل ، في تشييد خطاطة ذهنية وخارطة طريق يسيرة تمكن من تبين الأنساق الكبرى المهيمنة على النظر في الاستعارة بوصفها موضوعا إشكاليا يتجاوز تجلياته اللغوية والسيميائية ، ويرتبط ارتباطا وثيقا بكينونة الإنسان ووجوده . فنحن بالفعل نحيا بالاستعارة .

المراجع

المراجع بالعربية:

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع
* أرحيلة(عباس) : الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الهجري الثامن ، ط١ ، البيضاء ، منشورات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة رسائل وأطروحات ، رقم ٤٠ ، سنة ١٩٩٩م
* البستاني (صبحي) : الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز ، الفكر العربي المعاصر ، ع٣٨ ، ١٩٨٦م .
* التوحيدي (أبو حيان) : الهوامل والشوامل ، نشره أحمد أمين ، والسيد أحمد صقر ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٠م .
* جحفة (عبد المجيد) : مدخل إلى الدلالة الحديثة ، ط١ ، البيضاء ، دار النشر ، ٢٠٠٠ م .
* الجرجاني (ابن علي) : الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق عبد القادر حسين ، د .ط ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، دت .
* الجرجاني (عبد القاهر) : أسرار البلاغة ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ط١ ، جدة دار المدني ١٩٩١ م
* الداية (فايز) : علم الدلالة العربي ، النظرية والتطبيق ، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية ، ط٢ ، بيروت ، دار الفكر المعاصر ، ١٩٩٦ م .
* ابن رشد ، (أبو الوليد) : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم : القاهرة ، ١٩٧١ .
* الرازي : مفاتيح الغيب ، التفسير الكبير ، ط٢ ، طهران ، دار الكتب العلمية ، دت
* الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى) : النكت في إعجاز القرآن ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها ، محمد خلف الله

أحمد ، ومحمد زغلول سلام ، ط١ ، القاهرة ، دار المعارف ، دت .
* السكاكي (أبو يعقوب) : مفتاح العلوم ، ضبطه وشرحه نعيم زرزور ، ط١ ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٨٣ م .
* سلامة (إبراهيم) : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ط ٢ ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٥٧ م
* صولة (عبد الله) : الحجاج : أطره ومنطلقاته من خلال «مصنف في الحجاج» الخطابة الجديدة لبرلمان وتتيكا .
* أبو العدوس (يوسف سليم) : النظرية الاستبدالية للاستعارة ، حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت ، الحولية الحادية عشرة ، الرسالة السادسة والستون ، ١٩٩٠ م .
* عصفور (جابر) : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ط٢ ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ١٩٨٣م .
* العماري (عبد الرحيم) : الخطاب والأيديولوجية ، سيميائيات الخطاب ، ط١ مراكش ، المنشورات الجامعية المغاربية ، ١٩٨٨ م
* عوض (ريتا) : بنية القصيدة الجاهلية ، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس ، ط١ ، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٩٢ م .
* غاليم (محمد) : المعنى والتوافق ، مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي ، سلسلة أبحاث وأطروحات ، منشورات معهد الدراسات والأبحاث للتعريب ، بالرباط ، مارس ١٩٩٩ م .
* الغانمي (سعيد) : التحليل السيميولوجي للاستعارة ، الفكر العربي المعاصر ، إيار-حزيران ، ١٩٨٩ م .
* فضل (صلاح) : علم الأسلوب ، مبادئه ، وإجراءاته ، ط١ ، بيروت ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٥م .
* مفتاح (محمد) : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ط٢ ، البيضاء المركز الثقافي العربي ١٩٨٦م .

* مجهول البيان ، ط١ ، البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٠ م
* ناصف (مصطفى) : نظرية المعنى في النقد العربي ، ط٢ ، بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨١ م .
* الولي (محمد) ، المدخل إلى بلاغة المحسنات ، مجلة فكر ونقد ، السنة الثانية العدد ١٧ ، مارس ١٩٩٩م .

المراجع المترجمة:

* **أرسطو :**
- فن الشعر قام بالترجمة العربية وتقديمها والتعليق عليها ، د . إبراهيم حمادة ط١ ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩ م .
- فن الشعر ، ترجمة وتحقيق شكري محمد عياد ، القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،١٩٦٧ م .
- فن الخطابة ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، ط٢ ، بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، سنة ١٩٨٦ م .
- الخطابة (الترجمة العربية القديمة) حققه وعلق عليه عبد الرحمان بدوي ، ط١ ، القاهرة ، النهضة المصرية ، ١٩٥٩ م .
- الخطابة ، ترجمة عبد القادر قنيني ، إفريقيا الشرق ، البيضاء ، ٢٠٠٨م .

* **بلاك ماكس :**
- الاستعارة ، ترجمة بتصرف ديزيزة سقال ، الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣١/٣٠ صيف ١٩٨٤

* **بارت (رولان) :**
- البلاغة القديمة ، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي ، ط١ ، الدار البيضاء نشر الفنك ، ١٩٩٤م

* **بليت ، هنرينس :**
- البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، ترجمة وتقديم

وتعليق محمد العمري ، ط١ ، الدار البيضاء ، منشورات دراسات سال ١٩٨٩ م .
* جاكبسون ، رومان :
- ظاهراتان لغويتان وحالتان من الحبسة ، ترجمة فاطمة الطبال بركة ، ضمن كتاب «النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، دراسة ونصوص ، ط١ ، بيروت ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٣ م .
* ريتشاردز ، آيفور أرمسترونغ :
- فلسفة البلاغة ، ترجمة ناصر حلاوي ، وسعيد الغانمي ، ضمن مجلة العرب والفكر العالمي ، العددان الثالث عشر والرابع عشر ، ربيع ١٩٩١ م ، مركز الإنماء القومي
* ريفاتير ، مايكل :
- دلائليات الشعر ، ترجمة ودراسة محمد معتصم ، ط١ ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة ، رقم٧ ، ١٩٩٧م .
* ريكور بول :
- الاستعارة والشكل المركزي للهرمينوطيقا ، ترجمة طارق النعمان ، مجلة الكرمل عدد ٦٠ ، صيف ١٩٩٩م .
* شكري ، إسماعيل :
- نقد مفهوم الانزياح ، ضمن مجلة فكر ونقد ، العدد٣٣ ، نوفمبر ١٩٩٩م
* كوهن ، جان :
- بنية اللغة االشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، البيضاء ، دار توبقال ١٩٨٦م
* لوغرين ، ميشال :
- الاستعارة والمجاز المرسل ، ترجمة حلاج صليبا ط١ ، بيروت ، باريس منشورات عويدات ، ١٩٨٨م .

- الاستعارة والحجاج ، ترجمة ، الطاهر وعزيز ، مجلة المناظرة ، السنة الثانية العدد٤ ، مايو ١٩٩١م .

* **لايكوف ، جورج ، وجونسون ، مارك :**

- الاستعارات التي نحيا بها ، ترجمة عبد المجيد جحفة ، ط١ ، البيضاء ، دار توبقال ١٩٩٦م .
- النظرية المعاصرة للاستعارة ، ترجمة محمد الأمين مومين ، ضمن كتاب الاستعارة والمعرفة ، إعداد خليد برادة وعبد المجيد جحفة ، منشورات المختبرات ، مختبر اللسانيات والتواصل ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، ط١ ، ٢٠١١ .

* **ماكليش ، أرشيبال :**

- الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ، دار اليقظة العربية ١٩٦٣م .

* **مورو ، فرانسوا :**

- البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانية ، ترجمة محمد الولي ، عائشة جرير ، ط١ ، المحمدية ، الحوار الأكاديمي والجامعي ، ١٩٨٩م

* **مونان ، جورج :**

- اللغة والتعبير ، ترجمة محمد سبيلا ، مجلة اللسان العربي ، عدد ٢٦ ، ١٩٨٦م

* **ويليك رينيه ، أوستن وارين :**

- نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين صبحي ، مراجعة د حسام الخطيب ، ط ٢ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١م .

Abu Deeb. K : Aljurjani's theory of poétic Imagery, Printed in England by biddls LDS Guild forde, surrey London, 1979.

1) Aristote : La poétique, texte traduction notes par Roselyne du pont Roc et Jean Lallot, collection poétique aux éditions du seuil, 1980

2) Barthes: "L'ancienne rhétorique, aide- mémoire, communication n16 Paris, seuil.

3) Blak Max: Models and Métaphors, Ithaca, Cornel university, presse, 1962.

4) Bikerton D. M : Prolegomena to a lingustic theory of métaphor, in foundations of langages, vol 5, n 1, 1969

5) Brooke. Rose, christine, : A Grammar of métaphor, London, 1958.

6) Caminade, P, : Image et métaphore, Bordas, collection études superieures, Paris, 1970.

7) Cicéron, De orator

8) Cohen j : Structure du langage poétique, Flammarion, Paris, 1966.

- Théorie de la Figure, in, semantique de la poésie, Ed. du seuil, coll, points, 1979.

9) Conard. H : Etude sur la Métaphore, Mauris Lavergne, Paris, 1934.

10) Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, coll langue linguistique communication, hachette, université, Paris, 1976

11) Derrida. J : La mythologie blanche, in marge de la philosophie, collection "critique" Ed. de Minuit, Paris, 1972.

11) Ducrot, o : les lois de discours, in langue Française, n°42, Mai, 1979.

- Le dire et le dit, Ed. de Minuit, Paris, 1984.

12) Du Marsais : traité des tropes, le nouveau commerce, Paris, octobre, 1977.

13) Eco, u : L'œuvre ouverte (ed. seuil, Paris, 1965)

- Structure absente, Paris, Mercure de France, 1972 (1968).

14) Fontanier, P : les figures du discours, Paris, Flammarion, 1977 (1821)

15) Galisson et coste: Dictionnaire de didactique des langues, Paris, Hachette 1976.

16) Genette G, : "Rhétorique Restreinte" communication, 16, Paris, Ed. seuil 1970.

17) Geunier N, : La Pertinence de la notion d'écart en stylistique, langue Française, n°3 Larousse, 1969.

18) Greimas A.J, : Semantique structurale, recherche de Méthode, Paris, Larousse, 1966.

- Du sens 1, Paris, seuil, 1970
- Maupassant, la sémiotique du texte, seuil, 1976.

Greimas A. J et courtés J : sémiotique : Dictionnaire raisonnée de la theorie du langage, coll. Langue : "linguistique communication, Hachette université, 1979.

Groupe U , Rhétoriques générale, Paris, Ed. de seuil, Paris coll, Points. 1982

- Miroirs Rhétoriques, in poétique, n°29, seuil, Paris, Février, 1977

19) Hansson . b : A Program for pragmatics in logical théory and semantico analysis, Ed, by stenland Res del d ordercht.

20) Henry. A : Métonymie et Métaphore, Paris, éditions klinksieck, 1971

21) Hugo. V : "Réponse à un acte d accusation" les contemplations, Paris, coll, le livre.

22) Jakobson, R : Essais de linguistique générale I, les Fondements du langage, Paris, Ed, de Minuit, 1963

- Essais de linguistique générale II, Rapports internes et externes du langage, Paris Ed de Minuit, 1973
- Questions de poétique, Paris Ed, Seuil, 1973
- Huit questions de poétique, coll, points, ed seuil 1977

23) Jaubert, A : la lecture pragmatique, Hachette, Paris, 1990.

24) Joubert. J. L : La poésie, ed, A. colin, Gallimard, Paris. 1965.

25) Kear,ey (R) : Modern Movements in European Philosophy Manchester university Press, 1986.

26) Kerbrat. c . orecchioni, L'enonciation, de la subjectivité dans le langage ed. armand colin, Paris. 1980.

- L implicite, colin, 1986

- Kleiber (G) : La pragmatique de la Métaphore "une recherche en pragma - sémantique. Ed Klinc- Ksiedk, Paris, 1984

27) Lakan, J : Ecrits1, ed seul, Paris, 1966

- Le séminaire, livre 3, les psychoses, ed. seuil 1981

28) LADJE.D : the modes of modern writing

- Leatherdale, : the rôle of analogy, Model and Métaphor in sciences Amsterdam.

29) Le Guern, M : sémantique de la Métaphore et de la Métonymie, larousse, Paris, 1973.

- "Métaphore et argumentation" in : "L'argumentation Lyon, presse universitaires de lyon, 1981

30) Mattews, R : concerning a linguistic theory of Métaphor. In Foundation of language Poétique 3.

31) Mechonic H : Pour la Poétique, Gallimard, Paris.

32) Molino.J : Métaphores, Modèles et Analogie dans les sciences, dans language, n°54. 1979 a.

Molino . J,F.soublin - Présentation, Problèmes de la Métaphore, langage 54

J.Tamine

- Anthropologie et Métaphore, Langages, n°54, 1979.b.

33) Moline.J, Tamine.J : Introdution à l'analyse linguistique de la poésie,

PUF, Paris.

34) Mingneau.D : Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas, paris

35) Normand. C : Métaphore et concept, Edition complexes, presses universitaires de France, 1976.

36) PERELMAN.ch. et OLBRECHTS TYTECA olga :

- Traité de l'argumentation, la Nouvelle Rhétoriques Paris, Presses universitaires de France, 1958, Editions de l'université de Bruxelles, 1976

Per ELMAN. Ch - L'Empire rhétorique, rhétorique et argumentation, Paris, Vrin, 1977.

- Rhétoriques, Editions de l'université de Bruxelles 1989.

37) Kearney (R) : Modern Movements in European Philosophy Manchester university Press, 1986.

Kerbrat. c . orecchioni, L'enonciation, de la subjectivité dans le langage ed. armand colin, Paris. 1980.

- L implicite, colin, 1986

- Kleiber (G) : La pragmatique de la Métaphore" une recherche en pragma _ sémantique. Ed Klinc Ksiedk, Paris, 1984

38) Reboul. O. Introduction à la rhétorique, théorie et pratique 2ème édition, presses universitaires de France, Paris, 1994

39) Ricoeur. P : la Metaphore vive seuil, Paris, 1975.

- The Métaphorical Processus congnition, Imagination and Feeling on. Métaphor sheldonsacksm. Ed. chicagom.1981.

40) RIFFATERRE, M : Essais de stylistique structurale, Présentation et traduction par Daniel Delas, Paris voll, Nouvelle bibliothèque scientifique, Ed. Flammarion, 1971

41) Ruwet. N. "synecdoque et Métonymy" in Poétique n°23 Seuil. 1975.

42) Searl (john.R.) : sens et expression, editions Minuit, Paris, 1979.

43) Soublin.F : "sur une régle rhétorique d'effacement" Langue Française, n°11, 1971.

44) TAMBA. I. METZ : le sens Figuré, vers une théorie de l'énonciation Figuratives, 1er édition, Presses universitaires de France, 1981

45) Tamine. J : Description syntaxique du sens Figuré, la Métaphore, thèse d'état non, publiée, Paris VII.

- Métaphore et syntaxe, Langages, n°54

46) Tivaitem G.E : une tentative de définition a priori de la pragmatique recherche en pragmatique ed Klinckciedem.

47) Todorov.T.o.Ducrot/ Dictionnaire encyclopédique des sciences des langages, ed seuil, Paris, 1972.

48) Todorov. T. les genres de discours, ed. seuil, Paris, 1978

- La theorie du symbole, Edition du seuil, Paris 1977.

- Critique de la critique, Ed. seuil, Paris, 1984.

المؤلف في سطور:

- الدكتور عبد العزيز لحويدق، باحث مغربي، من مواليد سنة ١٩٦٢، حصل سنة ٢٠٠٣ على الدكتوراه في الآداب من كلية الآداب، جامعة القاضي عياض بمراكش.
- أستاذ التعليم العالي مساعد، كلية اللغة العربية بمراكش، جامعة القرويين - المغرب.

المقالات التربوية والأكاديمية المنشورة

* «ما القراءة؟»، مجلة علوم التربية، عدد ٢٠، ٢٠٠١.
* «القراءة التفاعلية»، مجلة علوم التربية، عدد ٢٢، ٢٠٠٢.
* «التاريخ البلاغي: قراءة وبناء»، حوليات كلية الدراسات العربية بمراكش، عدد ١٩.، ٢٠٠٤.
* «الاستعارة عند رومان جاكبسون»، مجلة علامات في النقد (السعودية) م١٤ ج٥٤.، ٢٠٠٤.
* «الاستعارة عند جماعة «مو»»، مجلة علامات في النقد (السعودية) م١٤ ج٥٦.، ٢٠٠٥.
* «مفهوم الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني»، مجلة المنهل (السعودية)، ٢٠٠٦.
* «مفهوم الاستعارة لدى ابن البناء المراكشي»، حوليات كلية الدراسات العربية بمراكش، عدد ٢٤.، ٢٠٠٨.

التأليف المشترك

* «من أجل تجديد الدرس الأدبي بالتعليم العتيق»، مؤلف جماعي من منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٧.

* الأسس النظرية لبناء شبكات قرائية للنصوص الحجاجية ، مؤلف جماعي : الحجاج مفهومه ومجالاته : دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة ـ منشورات عالم الكتب الحديث ـ ج٣ ـ الأردن ، ٢٠١٠ .
* مقاربة حجاجية لمناظرة أبي حنيفة مع الملحدين ، مؤلف جماعي : الحجاج مفهومه ومجالاته : دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة ـ منشورات عالم الكتب الحديث ـ ج٤ ـ الأردن . ٢٠١٠ .
* ملامح السيرة الذاتية الفكرية في أوراق متناثرة من أنامل ساهرة ، مؤلف جماعي : على إيقاعاته نضبط الحياة ، قناديل استشرافية لعوالم المفكر المغربي المهندس حامد بلخالفي (منشورات افروديت رقم ٢٩ ، المطبعة والوراقة الوطنية ,٢٠١٣ .
* التأصيل النقدي والبلاغي في أبحاث الدكتور عباس أرحيلة ، مؤلف جماعي : التراث والتأصيل عند عباس أرحيلة ، منشورات مؤسسة البشير للتعليم الخصوصي مراكش ، المطبعة والوراقة الوطنية ط١ ٢٠١٣ ، إعداد وتنسيق مولاي يوسف الإدريسي ، ٢٠١٣ .

فهرس المحتويات

تقديم 5

الفصل الأول: مفهوم الاستعارة عند أرسطو بين «الخطابة» و«فن الشعر» 7

تمهيـد 9

١ . بنية الاستعارة 11

٢ . مبادئ تصنيف الاستعارة عند أرسطو 20

٣ . الفرق بين التشبيه والاستعارة 24

٤ . وظيفتا الاستعارة عند أرسطو 28

٤ . ١ وظيفة الاستعارة البلاغية 28

٤ . ١ . ١ موقع الأسلوب في الخطاب البلاغي 28

٤ . ١ . ٢ الطابع المميز للاستعارة في الخطابة : الوضوح والاعتدال 34

٤ . ١ . ٣ الاستعارة ولذة التعلم 36

٤ . ١ . ٤ البعد التصويري للاستعارة 37

٤ . ٢ الوظيفة الشعرية للاستعارة 38

٥ . خلاصات ونتائج 42

الفصل الثاني: مفهوم الاستعارة عند «فونطانيي» 47

تمهيد 49

١ . تعريف المحسن 51

١ . ١ المحسن والمجاز 53

٢ . مجاز الاستعمال ومجاز الإبداع 56

٢ . ١ مجاز الاستعمال 56

٢ . ٢ مجاز الإبداع 58

٣ . تعريف الاستعارة 60
٣ . ١ مقارنة بين أرسطو وفونطانيي 62
٣ . ٢ الاستعارة الاضطرارية والاستعارة الإبداعية 67
٣ . ٢ . ١ الاستعارة الاضطرارية 68
٣ . ٢ . ٢ الاستعارة الإبداعية 69
٣ . ٢ . ٢ . ١ شروط الاستعارة الإبداعية 69
٤ . التشخيص الاستعاري والاستعارة المسترسلة 71
٤ . ١ التشخيص الاستعاري 71
٤ . ٢ الاستعارة المسترسلة 71
٥ . خلاصات ونتائج 73

الفصل الثالث: الاستعارة عند رومان جاكبسون 77
تمهيد 79
١ . المحور التأليفي 79
٢ . المحور الاستبدالي 80
٣ . الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل 81
٤ . الاستعارة والمجاز المرسل وإنتاج الكلام 84
٥ . علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الأدبية 84
٦ . علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالمدارس الفنية غير اللغوية 85
٦ . ١ علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالرسم 85
٦ . ٢ علاقة الاستعارة والمجاز المرسل بالسينما 86
٧ . المجاز المرسل والاستعارة ودراسة الأحلام وبنية اللاشعور 87
٨ . الاستعارة والمجاز المرسل في لغة السحر 92
٩ . الاستعارة بوصفها أساس الفرق بين الشعر والنثر 93
١٠ . خلاصات ونتائج 94

الفصل الرابع: المقاربة الدلالية للاستعارة عند «ميشال لوغرين» 97
تمهيد 99
١ . الفرق بين الاستعارة والمجاز المرسل 100
٢ . الاستعارة في الفعل 103
٣ . الاستعارة في الصفة 105
٤ . الفرق بين الاستعارة والرمز 109
٥ . الاستعارة والحس المتزامن (أي تراسل الحواس) 114
٦ . الاستعارة والتشبيه 115
٧ . خصائص الاستعارة الحقيقية 119
٨ . خلاصات ونتائج 121

الفصل الخامس: مفهوم الاستعارة عند جان كوهن 125
تمهيد 127
١ . الانزياح ودرجة الصفر البلاغية 128
٢ . مفهوم الاستعارة عند جان كوهن 134
٣ . التحليل البنيوي للاستعارة 138
٤ . نوعا الاستعارة عند جان كوهن 139
٥ . الوظيفة الشعرية للاستعارة 143
٦ . خلاصات ونتائج 146

الفصل السادس: الاستعارة عند جماعة مو البلجيكية 149
تمهيد 151
١ ـ السمة التمييزية الدلالية 152
١ . ١- السمات النووية والسمات السياقية 153
١ . ١ . ١- السمات النووية 153

١ . ١ . ٢- السمات السياقية 153
٢- السيميمات Les Sémèmes 154
٣- تعريف جماعة مو للاستعارة وآليات اشتغالها 156
٣- خلاصات ونتائج 164

الفصل السابع: مفهوم الاستعارة في ضوء النظرية التفاعلية: «ريتشاردز» و«ماكس بلاك» 167
تمهيد : 169
١ - المقاربة التفاعلية للاستعارة عند «ريتشاردز I. A. Richards» 169
١ . ١ وظيفة البلاغة حسب «ريتشاردز» 169
١ . ٢ مفهوم المعنى عند ريتشاردز : 170
١ . ٣ تعريف ريتشاردز للاستعارة 173
١ . ٣ . ١ مفهوما الحامل والمحمول 176
١ . ٣ . ٢ الاستعارة والتشابه 178
١ . ٣ . ٣ الاستعارة بين الحس والتجريد 180
٢ - مفهوم الاستعارة عند ماكس بلاك Max Blak 184
٣- خلاصات ونتائج

الفصل الثامن: المقاربة التداولية للاستعارة: «سورل» أنموذجا 195
تمهيد 197
١ . نقد التداوليين النظرية التشبيهية للاستعارة 204
٢ . نقد التداوليين النظرية التفاعلية للاستعارة 208
٣ . مفهوم الاستعارة لدى «جان سورل» 210
٤ . مبادئ التأويل الاستعاري 213
٥ . الفرق بين الاستعارة والسخرية وأفعال الكلام غير المباشر 218

٥ . ١ الفرق بين الاستعارة والسخرية 218
٥ . ٢ الفرق بين الاستعارة وأفعال الكلام غير المباشر 219
٦ . خلاصات ونتائج 221

الفصل التاسع: المقاربة الحجاجية للاستعارة «شايم بيرلمان نموذجا» 225
١ . من بلاغة المحسنات إلى بلاغة الحجاج 227
٢ . التقنيات الحجاجية 230
٢-١ . المثل 232
٢-٢ . التوضيح 234
٢-٣ . النموذج 237
٢-٤ . التمثيل 238
٢-٥ . تعريف بيرلمان للاستعارة 240
٢-٥-١ . نقد النظرة الحسية للاستعارة 248
٣ . خلاصات ونتائج 254

الفصل العاشر: مفهوم الاستعارة في ضوء المقاربة التجريبية المعرفية التفاعلية «جورج لايكوف ومارك جونسون نموذجا» 257
تمهيد 259
١ . نقد النزعة الموضوعية والنزعة الذاتية 260
١ . ١- نقد النزعة الموضوعية 260
١ . ٢- نقد النزعة الذاتية 264
٢ . أسس ومبادئ المقاربة المعرفية التجريبية للاستعارة 265
٣ . تعريف الاستعارة 267

٣ . ١- أنماط الاستعارة 267
٣ . ١ . ١- الاستعارة الاتجاهية 267
٣ . ١ . ٢- الاستعارة البنيوية 268
٣ . ١ . ٣- الاستعارة الوجودية 269
٤ . الفرق بين الاستعارة الإبداعية والاستعارة التداولية 269
٥ . الاستعارة الميتة 272
٦ . الاستعارة بين المشابهة الخاصة والمشابهة التصورية 272
٦ . ١- مبادئ المشابهة بين البلاغة القديمة والمنظور المعرفي التجريبي 273
٧ . الاستعارات الجديدة ، استعارة الصور 279
٨ . نقد النموذج الاستعاري التجريبي 280
٩ . خلاصات ونتائج 282

الخاتمة 285
المراجع 287
المؤلف في سطور 297

تطفئ دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع شمعتها العاشرة، لتضيء سماء الثقافة العربية بهذه السلسلة الجديدة من الإصدارات المتميزة.

لقد راهنا من البداية على التميُّز، وها نحن نواصل المشوار بحزم وعزم، آملين أن نخدم الكتاب والقارئ في وطننا العربي الكبير من الماء إلى الماء.

نسعد أن نحتفي بهذه الإصدارات الجديدة وبكتّابها، وأن نشرك القرّاء معنا في هذا الاحتفاء، ونعد الجميع أننا سنواصل المشوار بحزم وعزم، واضعين نصب أعيننا التميُّز شكلا ومحتوى.

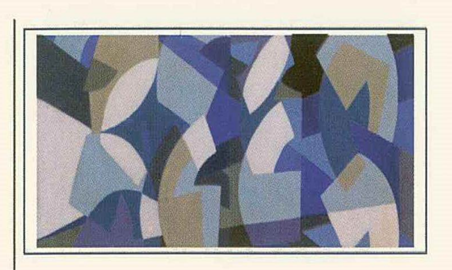
وكل أملنا أن يجد القرّاء في هذه السلسلة ما يفيد ويمتع، ولا يفوتنا أن نشكر كل من وضع ثقته فينا، كما لا يفوتنا أن نرحب بكل الأقلام الجادة، والأعمال المتميزة.

وكل عام والكتاب العربي بخير

دار كنوز المعرفة

نظريات الاستعارة

في البلاغــة الغــربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون



هذا الكتاب

حظيت الاستعارة في العهود الأخيرة باهتمام بالغ الدلالة من لدن الباحثين من مختلف الجهات، حيث أصبح التصنيف فيها يشغل حيزا كبيرا من رفوف المكتبات العالمية. ومن ثم لم يعد بمقدور الفرد الواحد الإلمام بكل ما قيل عنها، وتتبع الدراسات التي أنجزت حولها بكل دقة. وهذا ليس غريبا، ذلك أن الاستعارة لم تعد حكرا على مجالي الأدب والبلاغة بل أصبحت موضوع اهتمام علماء النفس، وعلماء الاجتماع، والأنثروبولوجيين، والمناطقة، والسينمائيين، والتشكيليين، ومؤرخي الفلسفة والعلوم الدقيقة. ولعل ذلك يرجع إلى كون الاستعارة تعد جزءا من البنية التصورية للإنسان؛ إذ من خلالها يدرك الفرد العالم، ويتفاعل معه. إنه يحيا بها على حد تعبير لايكوف وجونسون.

وقد ظهرت مقاربات لسانية للاستعارة شملت خصائصها التركيبية والدلالية والتداولية. وتشكلت نظريات لتحليل الاستعارة هي: النظرية الاستبدالية والنظرية التفاعلية، والنظرية التداولية والحجاجية والمعرفية، وهي نظريات تكشف أن الاستعارة حمالة أوجه، ولها صلة وثيقة بوجود الإنسان وكينونته من خلال سؤال المعنى المنفلت باستمرار، والذي يتطلب متابعة دقيقة في ضوء مقاربات متنوعة ومتكاملة تقتفي آثاره المتجذرة في التفكير الإنساني، والمتجلية في الأساليب اللغوية والكلام العادي في الأسواق ومختلف الأدلة السيميائية.

د. عبد العزيز لحويدق



دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع
عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
ص.ب 712577 عمان (11171) الأردن
هاتف 4655 877 فاكس 875 4655 6 962+
www.darkonoz.com
dar_konoz@yahoo.com info@darkonoz.com





ISBN 995774353-8
9789957743536

Cover Design: Mohammad Ayyoub